STORIA CRITICA
DE' TEATRI
ANTICHI E MODERNI

divisa in dieci tomi

DI

PIETRO NAPOLI-SIGNORELLI

NAPOLETANO

SEGRETARIO PERPETUO

DELLA SOCIETA' PONTANIANA

Anziano della Italiana di Scienze Lettere
ed Arti di Livorno
Professore Emerito della R. Università
di Bologna di Diplomatica e di Storia

TOMO IX

NAPOLI

PRESSO VINCENZO ORSINO

1813.

Ardito spira
Chi può senza rossore
Rammentar come visse allor che muore
Metastasio nel Temistocle.

STORIA CRITICA

DE' TEATRI

TOMO IX

LIBRO IX

Continuazione de' Teatri Oltramontani del XVIII secolo

CAPO I

Teatro Alemanno.

LA turgidezza, i frizzi e le metafore stravaganti di *Lohenstein*, non meno che le bassezze di *Cristiano Weisse*, andavano sin dal principio del secolo XVIII cadendo nel meritato disprezzo. La giustezza e la verità de' pensieri, e la correzione dell' espressioni già campeggiava nelle opere di *Wolf*, di *Canitz*, di *Breitinger*, *Neukirck*, *Haller*, *Hagedorn*, *Mosheim*, *Bodmer*, *Got-*

Gottsched. Il solo teatro trovavasi tuttavia sino alla fine del 1730 in preda all' Arlecchino, a Giovanni Salciccia, ai *Gran Drammi politici ed eroici*. Ed a chi debbonsi i primi tentativi per la riforma del teatro alemanno? Una donna, un' attrice, la famosa *Neuber* ebbe il coraggio di pensarvi e d' intraprenderne l' esecuzione, coll' animare *Gottsched*, e con lavorarvi ella stessa inoltrandosi nell' ardua impresa, ad onta delle persecuzioni, e scorrendo per la Sassonia, e facendo la guerra al mal gusto. *Kock* abile attore ne secondò coraggiosamente gli sforzi traducendo alcuni componimenti francesi.

L' entusiasmo della *Neuber* passò al nominato professore di Lipsia *Gottsched* pieno della lettura de' drammi francesi, e persuaso della giustezza de' loro principii. Tradusse dal francese, compose, e fe da altri comporre diversi drammi comici da sostituirsi alle antiche buffonerie, i quali dalla compagnia della *Neuber* si rappresentarono in Lipsia ed in Brunswich. A norma

ma ancora del *Catone di Adisson* compose il suo *Catone moribondo*. Zelante osservatore delle regole ne formò una tragedia regolare; freddo, depresso, e poco nobile verseggiatore la vestì umilmente. I di lui colleghi produssero *Dario*, *Benisa*, il *Bello-Spirito*, l' *Ippocondrico*, ed altre tragedie e commedie modellate freddamente alla francese. *Gottsched* unì a' suoi tutti questi componimenti, e gli pubblicò in sei volumi. Mad. *Gottsched* conferì pure ai di lui disegni col *Penteo* tragedia, e colle commedie il *Testamento* ed il *Matrimonio disuguale* scritte con purezza, ma pesanti, sprovvedute di calore, e spesso per la lunghezza nojose.

La nazione posta in movimento applaudì al disegno di una riforma, ma molti ne disapprovavano il mezzo scelto, cioè l' esempio de' Francesi." Il nostro gusto e i nostri costumi (osservavasi nelle *Lettere sulla moderna letteratura* pubblicate dal 1759 sino al 1763) rassomigliano più agl' Inglesi

che a' Francesi : nelle nostre tragedie amiamo di vedere e pensare più che non si pensa, e non si vede nella timida tragedia francese : il grande, il terribile, il malinconico fanno sopra di noi più impressione del tenero e dell' appassionato, e in generale noi preferiamo le cose difficili e complicate a quelle che si veggono con una occhiata ". Simili riflessioni contrapposte a quelle de' seguaci di *Gottsched* fecero nascere in Germania due partiti, quello degli scrupolosi osservatori delle regole imitatori di *Corneille* e *Racine*, e quello de' seguaci di *Shakespear* ed *Otwai* anche nelle mostruosità. Applaudiva il pubblico or l' uno or l' altro partito, e la sua approvazione data a due gusti contrarii provava contro ambedue, che l' un cammino e l' altro corso con genio poteva menare al medesimo scopo. Venne poscia chi ne propose un terzo.

Questa emulazione purgò in gran parte il teatro tedesco delle passate stravaganze. L' Alemagna già conta va-

rii

rii scrittori drammatici degni di lode. Tale è in prima *Giovanni Elia Schlegel* benchè morto nel più bello della carriera. Suoi lavori scenici furono cinque tragedie in versi, *Arminio*, *Didone*, *Canuto re di Danimarca*, le *Troadi* di Seneca, e l' *Elettra* di Euripide, e tre commedie in prosa, il *Trionfo delle Donne sagge*, la *Bellezza mutola*, ed il *Misterioso*. Spicca tralle prime il *Canuto*, benchè dicasi che contenga molte belle scene senza formare una bella tragedia. Tralle commedie si applaude il *Misterioso* per la decenza e per la moralità, benchè vi si desideri la piacevolezza comica. La morte gl' impedì di riuscir quanto poteva. Il re di Danimarca Federigo V. l' aveva tirato ne' suoi dominii, ove *Schlegel* godeva di una commoda fortuna essendo cattedratico a Soroë.

Giovanni Behermann negoziante di Amburgo morto da non molti anni compose due tragedie ben verseggiate il *Timoleone*, e gli *Orazii*, ed in questa imitò *Cornelio*. Esse hanno un

merito competente; ma i critici vi desiderano più calore e sfoggio minore di massime filosofiche.

Cristiano *Gellert* nato nell' alta Sassonia nel 1713, e morto nel 1769 mostrò buon gusto in più opere, e diede al teatro alcune commedie pregevoli. Spiccano fra esse la *Falsa Divota*, la *Donna ammalata*, il *Biglietto del Lotto*, nelle quali si dipingono al naturale i costumi correnti. Nel *Biglietto del Lotto* è ben colorito il sordido ed avaro Damone, e la vana e invidiosa e ciarliera mad. Orgone. Ma l' azione dovrebbe essere più vivace, il disegno più unito, lo sceneggiamento più connesso, l' entrare e l' uscire de' personaggi più ragionevole, e soprattutto il costume più decente. A questi dì in Italia, in Francia, e nelle Spagne fremerebbe lo spettatore a una scena simile alla terza dell' atto III. *Un piccolo ristoro*, *madama*, dice Simone a mad. Orgone, e la bacia. *Tristarello*, ella risponde, *chi vi permette questa libertà? Non temete di*

am-

ammalarvi abbracciando una inferma? Ella poi si sente suffocare, respira con difficoltà ... il seno se le discopre senza accorgersene ... Simone torna ad abbracciarla dicendo, *che seno di alabastro! che vista!* Piggiore è la seconda scena dell' atto IV. *Madama*, dice Simone, *è gran tempo che io non vi ho abbracciata. Ah mio caro*, ella risponde, *sento venire alcuno, ho paura che ci osservino; sentite; io men vado fingendo di essere con voi in collera, seguitemi, ma non sì presto, perchè non s' insospettiscano*. Se la modestia in questa favola è offesa, l' arte non vi è risparmiata. Lo scioglimento è seguito, si è ricuperato il biglietto, se n' è destinato il guadagno, e mentre lo spettatore attende di essere congedato, comparisce nell' ultima scena un nuovo personaggio, un signor Antonio amante di Carolina, e incominciano esami, discussioni, proteste di amore e disinteresse, e tutto così a bell' agio come si farebbe nel bel mezzo della favola.

Gio-

Giovanni Cristiano Krüger nato in Berlino; e morto in Amburgo di anni ventotto nel 1750 costretto dalla povertà entrò nella compagnia comica di *Schonemann*, e lavorò come attore e come poeta. Corse poi per l'Alemagna, e conobbe molti letterati. Tradusse le opere di *Marivaux* e di altri. Le più stimate sue commedie sono: i *Candidati*, il *Duca Michele*, e lo *Sposo cieco* (a). L'abate *Bertòla*, che per altro raccolse varie notizie recenti del teatro tedesco, disse di quest' ultima, che oltre all'essere stata imitata in Francia, passò anche in Napoli, e comparve in un'opera buffa. In ciò s'ingannò di ogni maniera. Egli per l'opera buffa vedutasi sulle scene napoletane ebbe la mira al *Finto cieco* di Pietro Trinchera; ma quest'opera è ben diversa dallo *Sposo cieco* del *Krüger*, perchè il *Finto cieco* napo-
le-

(a) Vedi il tomo V della *Gazzetta Letteraria dell'Europa*.

letano è un padre trincato che coll'apparente difetto de' suoi occhi dà opportunità alle sue figliuole di scroccare; là dove il *Krüger* dipinge uno Sposo che si finge cieco per gelosia. Esiste poi in Napoli un'altra opera buffa intitolata lo *Cecatò fauzo*, ed è appunto uno sposo che si finge cieco per gelosia, come quello del *Krüger*. Ma il dramma napoletano lo *Cecato fauzo* comparve sulle scene di questa città sin dal 1727 allorchè *Krüger* era bambino. Al contrario dunque di ciò che suppose il *Bertòla*, lo *Sposo cieco* del *Krüger* è copia della riferita opera buffa del 1727 quando il *Krüger* contava anni cinque d'età.

Giovanni Federigo barone di *Cronegh* nato in Anspach poteva forse divenire un tragico eccellente, sì patetico e dilicato si dimostra nelle sue tragedie e nelle *Solitudini*, ovvero un gran comico per la facilità che ebbe nel dipingere i caratteri, e per la grazia che riluce in qualche sua favola; ma cessò di vivere acerbamente nel

1756

1756 in età di ventisei anni. Egli amava i buoni drammatici della Francia, e dimorando in Venezia acquistò la conoscenza de' nostri grandi poeti. Il suo *Codro* tragedia regolare e ben colorita prometteva in breve un gran tragico. *Olindo e Sofronia* non inferiore rimase non compiuta. Riuscì similmente nel genere comico. Il suo *Diffidente* non iscarseggia nè di verità nè di piacevolezza. Vi si dipinge un sospettoso allevato in campagna, e menato ad un tratto a studiar legge senza l' accompagnamento di altre cognizioni sociali che sogliono ripulire la rotichezza scolaresca, e correggere lo spirito di sottigliezza, e di cautela facile a degenerare in diffidenza. Questa commedia si trova tradotta dall' abate *Arnaud* nel Giornale straniero di Parigi nel mese di aprile 1762.

Intorno al medesimo tempo fiorì il sig. *Brawe* mostrando i medesimi talenti teatrali, e morì parimente negli anni suoi più verdi. Scrisse varie tragedie regolari, benchè l' espressioni non

sempre fossero naturali. Il suo *Deista* riscosse grandi applausi nella Germania e ne' paesi esteri.

Tre autori tedeschi si distinsero più nel genere pastorale, *Rost*, *Gessner* e *Gaërtner*. Il primo nato nel 1711 in Lipsia scrisse diverse pastorali in un atto rappresentate per tramezzi nelle tragedie e nelle commedie. Ad onta degli applausi che ne riscosse, non si trovarono abbastanza esatte e decenti. Il delicato *Salomone Gessner* nato a Zurigo nel 1730, e morto prima del 1789, il quale in tante guise ritrasse felicemente la bella e semplice natura, volle pure mettere sulle scene le bellezze pastorali che egli leggiadramente seppe colorire. Degna di molte lodi fu la sua pastorale *Evandro ed Alcimna* tradotta ed imitata in Francia. Cristoforo *Gaërtner* professore di eloquenza nato in *Freiberg* compose parimente una pastorale molto applaudita la *Fedeltà al cimento* (a). Noi ne commen-

(a) Se ne vegga la traduzione inserita nel tomo 1 del *Teatro Tedesco di Huber e Liegbault.*

mendiamo la bella scena di Filli e Mirtillo, in cui la ninfa gli propone di amare un' altra ch' ella dipinge assai vezzosa, ed egli risponde naturalmente con quel motto pieno di fuoco replicato a tempo, *ma non è Dori*. Bello è pur l' altro di Dori stessa nella scena decima. Egli dice, *Mirtillo infelice! chi ti consolerà? Io*, risponde facendosi vedere la sua Dori.

Cristiano Felice Weiss nato nel 1726 ha mostrato nelle sue poesie di più di un genere or la delicatezza di Guido Reni e dell' Albano, ora il terribile di Michelangelo, or la piacevolezza di *Teniers*. Tali idee ci risvegliano le sue *poesie liriche*, le *Canzoni di un' Amazone*, e le sue favole tragiche e comiche. Egli vedeva ugualmente gli errori tanto di chi contento della regolarità de' Francesi non sentiva il gelo e la languidezza di una servile imitazione, quanto di chi trasportato dall' entusiasmo di *Shakespear* senza possederne l' ingegno, ne contraffaceva piuttosto le mostruosità che le bellezze,

il

il patetico, il sublime. Volle dunque tentar di accoppiare al giudizio di *Cornelio* il colorito e la forza dell'Inglese. Con questo intento compose più tragedie, tralle quali si distinguono *Edoardo III*, *Riccardo III*, ed *Atreo e Tieste*. Singolarmente la prima si ha meritati gli applausi degli stranieri intelligenti per la saviezza del piano, per la felice distribuzione delle parti, per la graduazione dell' interesse, per la forza del nodo, per lo sviluppamento e per l'elevatezza delle idee, per la verità de' caratteri, per la rapidità dello stile, pel calore del dialogo (a). Quanta energia non ha la virtù in bocca di Edmond! Quanta verità non si scorge nel virtuoso carattere di Edoardo depresso dall' autorità materna! Qual contrasto di doveri, di rimorsi, e di fiacchezza in Isabella! Il monologo di lei nella seconda scena dell' atto II ne espri-

(a) V. *il Giornale straniero* al mese di maggio del 1700.

esprime con vivacità il fatale amore per Mortimero che la predomina, e la memoria del re suo sposo che languisce ne' ferri, e del figlio ch' ella tiene lontano dal trono. Ma non piacemi che nell' atto III si ripetano le istanze di Mortimero per la perdita del re e di Edmond e di Lancastro, ed i rimorsi della regina senza grande varietà di concetti. Patetica però è la seconda scena dell' atto IV, in cui Lancastro dipinge ad Edmondo il padre che geme nella prigione. Le agitazioni d' Isabella nella terza scena dell' atto V, poichè l' esecrando delitto è compiuto, sono dipinte con forza. È da osservarsi ancora l' effetto che fa in lei l' immagine del corpo di Edoardo grondante di sangue. Interessa grandemente il di lei dialogo col figlio. Secondo me *Weiss* ha portata in Alemagna la tragedia reale al più alto punto.

Egli tentò parimente la riforma dell' opera comica spogliandola delle buffonerie irragionevoli con alcuni suoi componimenti scritti in prosa frammi-

schia-

schiata con versi. Nella sua commedia i *Poeti alla moda*, ben disegnata, bene scritta e ben tradotta dal *Riviere* in francese, *Weiss* si prefisse di correggere col ridicolo due partiti egualmente stravaganti. L'Alemagna era divisa in due opposte schiere di verseggiatori. L'una a forza di stentati esametri tedeschi, d'iperboli insane, di pensieri enigmatici, di tenebre e di gonfiezze si lusingava di pareggiar *Milton* e *Klopstock*; l'altra con versi rimati, radendo il suolo con freddi snervati e bassi concetti, pretendeva di avere acquistata la dolcezza, la grazia e la semplicità di *Gesner*. *Weiss* satireggiò i primi dipingendoli nel carattere del sig. *Gergone*, e ritrasse al vivo i secondi in quello del signor *Rima-ricca*. Il buon tuono, la piacevolezza, il sale comico campeggia nella sua favola.

Conta l'Alemagna tra' suoi tragici il celebre ministro *Federigo Amadeo Klopstock* autore del poema la *Messiade* nato nel 1732 in Quedlinburgo. Egli compose quattro tragedie: la *Morte di*

Adamo, il *Salomone*, il *Davide*, la *Battaglia di Arminio*. La prima in tre atti ha una bellezza originale. L'autore filosofo retrocedendo sino a' tempi primitivi ha conseguito di rilevare i sentimenti che doveano occupare il primo uomo nell' imminente termine del suo vivere. E con un fatto sì comune, come è la morte naturale di un uomo decrepito, è giunto a destare quel terrore tragico, che con impotente sforzo cercano di eccitare i moderni scrittori di favole romanzesche ed atroci. Uscì in Magdeburgo nel 1764 il *Salomone* divisa in cinque atti, in cui si rappresentano gli errori ed il pentimento di Salomone. Tra' personaggi s' introducono in essa *Moloch* e *Chamos* falsi numi personificati; ma l' autore se ne giustifica, considerandoli come demonii che prendono forma umana. L' interesse nel *Salomone* scritto in versi alla foggia antica e non rimati, non è sì vivo come quello dell' *Adamo*; perchè, come egli stesso osserva, le bellezze proprie de' caratteri e de' costumi delle na-

zio-

zioni sono meno universali di quelle che si traggono dalla natura umana. Egli non pertanto con tal arte ne prepara gli eventi e ne maneggia le passioni che sa commuovere ancora col *Salomone*. L'arte stessa si scerne nel *Davide*, in cui si legge una robusta descrizione della peste. La *Battaglia di Arminio* scritta parte in prosa e parte in versi per cantarsi contiene la sconfitta di Varo ricevuta da Germani condotti da Arminio.

Ma se *Weiss* e *Klopstock* coltivarono con competente felicità la tragedia grande o reale in Alemagna, si è nella cittadinesca sommamente segnalato *Amodeo Efraim Lessing* imitatore degl' Inglesi nato nel 1730 in *Kamenz*. Le sue favole lugubri a noi note sono: *Minna de Barnhelm*, *Filota*, *Natan*, *Emilia Gallotti*, *Miss Sara Sampson*. Tutti i voti si sono riuniti a tener quest' ultima per la migliore delle sue tragedie urbane, essendo scritta con precisione, discernimento ed intelligenza nel colorire i caratteri e le

 pas-

passioni. Ne recheremo uno squarcio che darà qualche idea del patetico che vi si maneggia e dello stile. *Io cominciava* (dice Sara all' amato suo rapitore Mellefont) *a gustar le dolcezze del riposo, quando tutto ad un tratto mi è sembrato di trovarmi in una ripida balza. Voi mi precedevate ed io vi seguiva con passi timidi ed incerti, e pareva che mi deste coraggio con qualche sguardo che di tempo in tempo rivolgendovi gittavate sopra di me. Incontinente ascolto una voce che dolcemente mi comanda di arrestarmi. Era la voce di mio padre... Misera me! non posso dimenticarlo! Ah se la mia rimembranza è a lui così amara e crudele, se anche me egli non può obbliare... Ma no; egli a me più non pensa... almeno lo spero... lo spero? ah qual consolazione, qual terribil sollievo per Sara! Nell' istante ch' io mi volgo verso dove veniva la voce, il piè mi manca, vacillo, son presso a precipitare nel fondo dell' abisso, ma*

mi

mi sento trattenere da uno che pareva che mi rassomigliasse. Io co' più vivi ringraziamenti esprimeva la mia gratitudine, quando egli trattosi dal seno un pugnale che teneva nascosto, alza il braccio e l'immerge nel mio petto, dicendomi, io ti ho salvata per perderti. Questo sogno che adombra la sostanza dell'azione, è un espediente mille volte praticato; non pertanto dispone a quel piacevole dolore che commuove e tocca gli animi sensibili nelle tragedie. Forte, odioso, detestabile è il carattere dell'empia *Marwood*, e rassomiglia a quello di Milvoud del *Barnwelt* Inglese; ma perchè lasciarla impunita nel fine? Trovasi in generale ne' drammi lugubri di *Lessing* invenzione, forza, patetico e giudizio ed economia nell'azione; e ne incresce che tutti sieno così lunghi e che si disviluppino sì lentamente. Ciò che dispiace ancora a coloro che amano l'urbanità al pari delle lettere, è che egli non meno del francese *Belloy* attribuisce i più infami tradimenti usciti uni-

camente dal suo capo, alle famiglie più cospicue italiane, come la *Gonzaga*, l'*Appiana*, l' *Orsina*, di che ebbe ragione di riprenderlo anche il sig. Bettinelli. L'abate *Andres* errò nel parlar di *Lessing* in diverse guise. In prima egli non istimò composizione di *Lessing* l' *Emilia Gallotti che* egli non senza ragione disprezza per le bassezze e le assurdità; ma io credo piuttosto all' alemanno Federigo II il grande, il quale diceva che egli avrebbe stimato più questo scrittore, se non avesse composta *Emilia Gallotti*. Di poi egli senza esitare sostiene che *Lessing sorpassò tutti i tragici nazionali*. Egli avrebbe dovuto riflettere alla gran distanza che distingue una tragedia reale dalla cittadina maneggiata dal *Lessing*; ed alla malagevolezza di riuscire in un piano vasto che chiami l' attenzione de' popoli interi più che delle famiglie private; ed in fine all' arduità di mostrarsi eloquente in versi e nel genere drammatico senza alterarne la natura. Attenderà dunque il sig. *Andres* che un

au-

autore di tragedie urbane, ancorchè buone, riesca del pari nella grand' arte de' Sofocli e de' Cornelii, per anteporlo in Alemagna al *Klopstock* ed al *Weiss*.

Lessing compose altresì commedie spiritose e delicate per la dipintura de' costumi. Le più pregiate sono: *lo Spirito-forte* in cinque atti, gli *Ebrei*, il *Tesoro* in un atto solo. Nella prima ha ben colorita la malvagità de' dissoluti ridotta a sistema, vizio di moda degno di essere schernito e corretto. Combatte nella seconda il pregiudizio volgare di supporre incapace di virtù morali chi ha la disgrazia di esser privo del *vero lume rivelato*, ed all' opposto incapace di vizii chiunque nasce ne' paesi che ne sono rischiarati. Il *Tesoro* più della precedente sembra propria della scena, meno della prima prolissa, ed in generale più comica ed interessante. Si ammira singolarmente in essa il tratto di generosità di Filto che vuol perdere per qualche tempo piuttosto la stima in apparenza che mancare di fedeltà all' amico. L' idea poi del-

la scena di Raps e Anselmo è quasi degna del pennello di *Moliere*.

Giovanni Guglielmo di Gerstenberg nato nel 1737 a Tundern, imitatore della maniera di *Ossian* nelle sue *Poesie di uno Scaldo*, ha dato al teatro tedesco l' *Ugolino* tragedia terribile sul gusto inglese. *Giovanni Brandes* ha prodotta l' *Ottavia* tragicommedia in prosa in cinque atti, e la *Locanda* commedia rattoppata di ritagli della *Scozzese* e del *Beverley*. Due tragedie in prosa sul gusto inglese si coronarono verso il 1780 in Amburgo, cioè i *Gemelli* di *Klinker*, ed il *Giulio di Taranto* di *Leusewitz*, nell' ultima delle quali si notano alcune bassezze ed assurdità. Il colonnello *Ayrenhoff* uno de' letterati dell' Austria compose più tragedie e commedie, e tralle prime viene sommamente celebrato dall' abate Bertòla la *Cleopatra*, la quale però si pretende che non abbia secondato il disegno dell' autore di produrre una tragedia tedesca da paragonarsi con alcuna di *Racine*, cosa che sembrava tan-

tanto difficile al *Wieland* autore del Mercurio tedesco. Ma il *Postzug*, cioè il *Tiro a quattro* commedia del medesimo *Ayrenhoff* oltremodo felice nella rappresentazione, in cui si dipingono al naturale i costumi e le ridicolezze della nazione, fe dire al re di Prussia Federigo II che i Tedeschi sono più felici nella commedia che nella tragedia. Egli stesso questo coronato capitano, filosofo e poeta volle calzare una volta il comico borzacchino colla sua *École du monde* commedia scritta in prosa francese in tre atti pubblicata tralle di lui opere postume sotto il nome di m. *Satirico*, e fatta, com' egli disse per recitarsi *incognito*. L' oggetto morale è di mostrare l' importanza dell' educazione della gioventù; e la satira vi lancia i suoi strali su di coloro che per falsi principii la corrompono. Vi motteggia contro di un falso analista e metafisico che tiene stipendiato un professore che scrive per lui, ed attribuisce gli errori politici dello stato all' ignoranza dell' algebra. Di più vi si di-

si dipinge un di lui figliuolo che dall'università degli studii ha riportato ignoranza, libertinaggio e rozzezza, e che domandato dal padre, *come vanno le monadi?* risponde pieno d'imbarazzo, *esse sono, come sempre furono, molto stimate*. Ma l'azione, benchè condotta con regolarità, manca d'interesse, di vivacità, di forza comica e di delicatezza. Il *barone di Gemmingen* ha composto il *Padre di famiglia Tedesco*, che si trova nella collezione de' drammi tedeschi tradotti in francese fatta dal *Friedel*. L'autore si prefisse la più bella azione che possa onorare un buon padre di famiglia per farlo trionfare utilmente sulla scena; cioè l'obbligare, ad onta della propria nobiltà, il figliuolo a mantener la fede ad una fanciulla di condizione inferiore ch' egli avea renduta feconda. *Giovanni Goete* nato nel 1749 in Francfort sul Meno, oltre ad alcune favole comiche in prosa sparse di versi per cantarsi, ha composto una tragedia patriotica, che chiamò *spettacolo* intitolata *Göz di*

Ber-

Berlichingen, notabile per la lunghezza, equivalendo almeno a quattro tragedie regolari, pel numero degli attori che passano i trenta, e per le assurdità non inferiori a quelle di *Shakespear*. Non pertanto si accolse in Berlino con trasporto di piacere, e con quegli applausi che nelle società che conservano qualche idea di libertà spirante, tributerà sempre il patriotismo a chi ne fomenta l'amore.

Per ciò che riguarda la musica tedesca, manifesti ne sono i progressi fatti dopo che si sparsero per quelle contrade i capi d'opera della musica italiana. Chi può ignorare la celebrità de' famosi maestri di musica nazionale vocale, il rinomato *Hendel*, il chiaro *Hass* detto il *Sassone* alunno insigne de' conservatorii di Napoli; il patetico ed armonico *Back*, l'impareggiabile *Gluck* onorato alcuni anni sono di una statua in Parigi (*a*). Quanto a' poeti me-

(a) Mi si permetta quì una osservazione. La

melodrammatici tedeschi, malgrado dell'esempio del gran poeta Cesareo italiano, essi hanno coltivata l'opera mitologica rifiutata dall'Italia. *Federigo Augusto Werthy* di *Wietemberg* nato nel 1748 ha composte due opere musicali mitologiche, *Orfeo*, e *Deucalione*, *Cristoforo Martano Wieland* nato nel 1733 in *Biberach*, il quale prodotto avea prima la tragedia *Giovanna Grais*, compose la *Rosamunda*, la *Scelta di Ercole*, l'*Aurora*, l'*Alceste* drammi musicali alla francese. *Brandes* ed *Engel* ne scrissero ancora, e l'*Arianna* è un monodramma tedesco in cui lavorarono entrambi sulle

---

In Italia a qual maestro di musica eccellente si è fatto altrettanto? Se n'eresse mai alcuna a Leo, a Pergolese, a Jommelli? I busti di Sacchini e di Piccinni non si sono esposti che in Parigi stesso. Gran forza del genio e del clima italiano! Le arti fioriscono sotto questo cielo senza premii ed incoraggimenti brillanti, senza le statue di Parigi, senza le pensioni di Pietroburgo, senza gli onori di Londra, senza . . . anzi . . .

le tracce del *Pigmalione*. Monodramma è parimente la *Medea* del *Gotter*. Essi però chiamarono monodrammi tali componimenti scritti in prosa, benchè in essi non sia un solo il personaggio che v' interviene. E piacesse al cielo che fosse questa la sola ragione che sino a questi dì tiene tanto lontani codesti freddi *monodrammisti* dal *Pigmalione* che pretendono imitare privi come sono d' ingegno! Ma l' augusta Marianna *Walburga* di Baviera che era elettrice di Sassonia discordando da' nazionali coltivò il melodramma istorico di Zeno e Metastasio, ed ella stessa l' animò colla musica; valendosi anche dell' idioma italiano più del tedesco pieghevole alla melodia tanto nella *Talestri* opera eroica, quanto nel *Trionfo della fedeltà* pastorale.

Può anche contarsi per certo pregio dell' Alemagna l' aver contribuito al risorgimento dell' arte pantomimica con intere favole. *Hilverding* nativo di Vienna pose in iscena varii balli di azioni compiute, ed ebbe in ciò un abile segua-

guace nell' italiano Angiolini.

Un paese sì vasto popolato e diviso in varii potentati, e dedito nel secolo XVIII a coltivar con tanto ardore la poesia teatrale, dee fuor di dubbio aver teatri materiali per numero, e per magnificenza convenienti al lustro di ciascuna città di primo ordine. Sappiamo che tutti sono costruiti alla foggia moderna a più ordini di palchetti, e con platea di forma per lo più ovale. Il teatro della corte di Vienna che sin dal secolo XVII fu addetto all' opera italiana, dal 1752 cominciò ad ammettere anche la commedia francese. È un edificio nobile e capace per le decorazioni, e per gli balli. Il ridotto del giuoco fatto nel recinto di tale edifizio comunica col teatro. Le rappresentazioni tedesche si eseguiscono in Vienna in un teatro diverso, ed anche più grande di quello della corte.

I teatri dell' opera e della commedia nazionale di Praga superano in grandezza quelli di Vienna, e tutti poi cedo-

dono al teatro di Dresda. Meritano di mentovarsi anco i teatri di Monaco e di Amburgo. La sala ossia il teatro dell' opera di Berlino si costruì sotto il gran Federigo II, e si reputa il più bello di tutto il settentrione, ed è il solo che può gareggiare in qualche modo con quelli di Torino e di Napoli. Il re quasi appena asceso al trono tra i travagli e le spese della guerra volle dedicare questo monumento al gusto della musica e delle arti, e vi chiamò con molta spesa gli attori musici dall' Italia, e la compagnia de' balli da Parigi. La prima opera che vi si rappresentò nel 1 di dicembre del 1742, fu *Cleopatra* colla musica di *Graun*. Una delle opere assai applaudite in Berlino fu l' *Ifigenia* di cui fa menzione l' Algarotti. In Potsdam eravi un altro teatro, in cui Federigo ascoltava l' opera buffa italiana.

CAPO II

Teatro Olandese: Danese: Suedese: Polacco.

BEnchè gli Olandesi nelle antichissime loro *Assemblee di verseggiatori* anche estemporanei, tra' quali vuolsi che siesi distinto nel secolo XVII il poeta *Poot*, recitarono ancora favole sceniche; nondimeno lenti colà saranno sempre i progressi di un' arte che non si pregia, e che da buoni talenti si sdegna di coltivare. Dopo del loro *Vondel*, e del *Van-del-Does* appena si lodano tralle migliori favole del paese due tragedie di *Rotgans*, ed un' altra della signora *Van-Winter* nata *Van-Merken* autrice (che viveva ancora verso il 1789) del bene applaudito poema in sedici canti intitolato il *Germanico*.

Tardi, ma più felicemente la Danimarca cominciò a coltivar la drammatica per le cure del re Federigo V be-

nemerito della letteratura e del teatro. Egli non solo invitò ne' suoi dominii *Schlegel* e *Klopstock*, ed altri chiari letterati, ma fondò un' accademia per fomentar la poesia scenica tedesca, facendovi esaminare i drammi presentati, e coronando i buoni approvati. Il teatro di Copenaghen, finchè sussistette tale accademia, parve degno della pubblica considerazione. Si segnalò a' nostri di tra' Danesi il *barone Holberg* con varie commedie che non mancano di merito. *Giovanni Ewald* morto verso il 1780 compose la *Morte di Balder*, ed altre favole che gli fecero onore fra suoi. Dee però singolarmente pregiarsi la Danimarca della signora *Passow* nata in Copenaghen, e morta nel 1757. Era ella stata celebre attrice del teatro nazionale, e poi nel 1753 divenne moglie di un tenente del re che nel 1731 era stato capitano della compagnia dell' Indie. Oltre della traduzione da lei fatta del *Filosofo Inglese* e del *Don Quixote*, e di varie sue poesie, ella scrisse pel teatro in

più di un genere. I *Difetti dell' amore* pastorale in versi di un atto riscosse applausi da' suoi e dagli stranieri per il piano ben condotto e ben colorito (*a*). Il suo *Amor non previsto* o *Cupido filosofo* altra favola in versi, ed in un atto, fu parimente favorevolmente ricevuta dal pubblico. La *Marianna*, ovvero la *Scelta libera* in prosa in cinque atti si rappresentò dopo la di lei morte con particolari encomii. Questa ingegnosa poetessa, che possiam chiamare l' Isabella Andreini de' Danesi, contribuì anche all' intrapresa, e all' esecuzione della prima opera musicale danese rappresentata a spese di alcuni particolari nel 1757 in Copenaghen colla mira di dimostrare che la lingua patria ben si adatta alla musica.

La Suezia incoraggita da' proprii sovrani si è con più ardore nell' inoltrarsi il secolo XVIII dedicata alla poesia sce-

(a) Vedi il *Giornale straniero* dell' ab. *Arnaud* del 1761.

scenica, e circa il 1780 ha innalzato in Stokolm un teatro non inferiore agli altri d' Alemagna. La regina Cristina si valse della penna del *Messenio* per far comporre favole in idioma suedese tragiche e comiche da rappresentarsi da cavalieri e dame di corte. Questi primi tentativi vennero in qualche modo superati da *Olao Dahlin* nato nel 1708, che alcune ne scrisse meno imperfette. La nazione allora gli diede il nome di *padre della poesia suedese* per la tragedia di *Brunhilde* soggetto ricavato dall' antica storia del settentrione (*a*). Il defunto re Gustavo per animar la nazione congedò la compagnia francese, e compose egli stesso la *Generosità di Gustavo Adolfo* recitata da cavalieri e dame di corte sul teatro di Utrichsdahal (*b*). *Adlerbeth*

 suo

(a) Se ne vegga la *Gazzetta Letteraria dell' Europa* nell' aprile del 1764.

(b) *Giornale Enciclopedico* nel luglio del 1783.

suo segretario secondò con buon successo le reali vedute con *Ifigenia in Aulide* tragedia con cori ricavata dagli antichi, e con *Cora ed Alonso* componimento posto in musica dal *Nanman*, e con altre favole musicali imitate dalle francesi, cioè *Procri e Cefalo*, *Anfione*, *Nettuno ed Anfitrite*. Il conte *Gillemborg* compose il *Petimetre* commedia, *Birger Jarl* dramma eroico, e *Sune Jarl* tragedia. Alcune traduzioni di opere musicali francesi ed italiane composero *Lalin*, *Rotmar*, *Wellander*. *Flintberg*, autore di un componimento intitolato il *Sole risplende per tutto*, tradusse l' *Orfano della China* del *Voltaire*; *Manderstroom*, oltre ad un' opera francese intitolata *Silvia*, trasportò in isuedese l' *Ifigenia del Racine*, e i *Due Avari* del *Falbaire*; *Ristel* la *Merope* del *Voltaire*; *Folberg* la *Zaira*; *Murberg* l' *Atalia*; e finalmente la poetessa *Holmstedt* il *Mercante di Smirne*; e la sig. *Malmstedt* il *Lucilio* del *Marmontel*, e *Zemira e Azor*.

In Polonia oltre alle rappresentazioni musicali italiane eroiche e buffe, si è da taluni incominciato a migliorare il dramma nazionale. Nel *Giornale Enciclopedico* di Buglione si è recato un estratto dell' *Avaro magnifico* commedia di un magnate, lodandosene la verità de' caratteri, e il dialogo e lo stile. La *Sposa per vanità nel bisogno*, ed il *Giovane castigato* sono due commedie polacche lodate ne' giornali. In Varsovia il principe *Martino Ludomirski* fondò un conservatorio per istabilirvi una scuola di attori polacchi.

CAPO III

Spettacoli scenici della Russia.

Il vasto Imperio Russiano che comprende un paese disteso da occidente in oriente quasi per 2000 leghe, ed intorno a 700 da mezzodì a settentrione, che giugne da levante per diversi punti alle frontiere della China, e alla Gran Tartaria, e confina da ponente colla Svezia, col Baltico, e colla Polonia, da settentrione col Mar Glaciale, e dal mezzogiorno s' innoltra verso il Mar Nero minacciando l' Ottomano: quest' Impero quasi sino al terminar del XVII secolo non molto differiva pe' costumi selvaggi da' Samojedi, Morduati e Siberiani che ad esso appartengono. Ignoti quasi interamente al resto dell' Europa i Moscoviti privi di libertà, immersi in una profonda ignoranza sostenuta da un' antica legge che proibiva ad ognuno l' uscir dal proprio

pae-

paese sotto pena di morte senza la permissione del patriarca, non aveano idea se non di quello che era sotto i loro occhi, e ignoravano tutte le arti, a riserba di quelle che la sola natura ed il bisogno sugerisce.

In tale stato potevano essi conoscere altri spettacoli scenici, che quelle prime rozze, ed informi rappresentazioni chiamate sacre, nelle quali si accoppiavano sconciamente la farsa, e la religione? In effetto altre non ebbero sino al XVIII secolo, e si rappresentavano ne' monisteri in occasione di qualche festa, concorrendovi tal volta il sovrano con i grandi della corte. Pietro il grande che dal suo famoso viaggio tornò ne' suoi vasti dominii, come dicesi che Osiri entrasse nell' Indie, accompagnato da tutto il corteggio delle muse, chiamar si può il vero fondatore e legislatore della nazione Russa, avendo cambiata la stessa natura de' suoi stati ed i costumi di que' popoli, ed introdotto fra loro lo spirito d' industria ed arti e scienze e

collegii ed accademie e librerie e stamperie. Benchè però egli amasse la poesia e la musica, limitaronsi i suoi piaceri ai balli in maschera e ad altre feste che diede alla nazione.

Gli spettacoli teatrali non cominciarono a desiderarsi e a comparire in Pietroburgo se non sotto il regno dell'imperatrice Anna, essendovisi allora chiamata la prima compagnia comica italiana ed un' opera musicale buffa.

Nel seguente regno di Elisabetta s' introdusse nella corte una compagnia francese ed un' opera musicale seria italiana. I Russi, ad esempio dell' Alemagna, cominciarono a far contribuire al proprio diletto le nazioni più ingegnose, l' Italiana e la francese, le quali da gran tempo si disputano la preferenza nell' arte di piacere. L' opera buffa e la seria italiana e la commedia francese si rappresentavano alternativamente in tre giorni della settimana.

Dee sotto la medesima sovrana fissarsi ancora il vero nascimento del teatro nazionale. Lasciando le incondite fa-

favole di *Trediakouski* e le deboli di *Lomonosow*, possiamo considerare *Sumarocow* di una famiglia distinta come il primo tragico della Moscovia. Egli compose dieci o dodici tragedie tratte dalle storie nazionali recitate in Pietroburgo ed in Mosca con molto applauso. I compatriotti n' esaltano la regolarità e la versificazione. *Levesque* ne commenda l' eleganza, ma aggiugne che volendo esser savio come *Racine*, rimase freddo assai più e privo di attività e di moto. Altri nazionali sul di lui esempio hanno parimente contribuito a fornire di tragedie russe le native contrade. L' uffiziale militare *Macikow* pubblicò la tragedia del *Falso Demetrio*.

Intorno a questo tempo venne la moda di tradursi le migliori commedie francesi, danesi e tedesche; ma la nazione non approva se non che tre o quattro commedie originali scritte in quel genere di comico grossolano che si avvicina alla farsa.

Nel regno di Caterina II la nazione pre-

prese volo più elevato. Le arti, le scienze, un commercio fiorente, una forza marittima, una superiorità d'armi sul possessore di Costantinopoli, la Crimea aggiunta alle Russie, *Oczakow* ricuperato, un codice degno della miglior filosofia, rendono il regno di Caterina II e la Russia oggetto di ammirazione all'Europa. Per gli spettacoli scenici continuano a fiorire ed a rappresentarsi con magnificenza. La *Czarina* ha fatto di più, ha somministrati tutti i commodi opportuni a varii attori nazionali per viaggiare in Francia e in Inghilterra ad oggetto di perfezionarsi nell' arte di rappresentare. A me però non sembra questa la via reale a conseguir l'intento. Bello è vedere ciò che fanno nelle colte nazioni gli attori distinti; ma una scrupolosa imitazione osta al disviluppo del genio e ne deprime le forze. Incoraggir bisogna innanzi altro i poeti che sono l' anima degli spettacoli teatrali; cercare ogni via perchè si sollevino dalla turba de' versificatori; instruirli della ragion poetica stella pola-

re

re delle rappresentazioni; essi così formati sapranno l'arte di dipingere i caratteri e le passioni, e guidati da un sodo proprio discernimento inspireranno il proprio entusiasmo agli attori, i quali pieni di questo spirito rappresenteranno con energia, naturalezza e sensibilità quanto la natura umana loro presenta; là dove copiando unicamente gli attori stranieri confonderanno gli eccessi e le bellezze per mancanza di vero lume e rappresenteranno sempre con istento e durezza. *Baron*, *Le Couvreur* non comparvero in Francia prima che vi risplendesse *Racine* e *Moliere*. Non pertanto gli attori nazionali delle Russie si è sentito che abbiano migliorato di molto dopo l'incoraggimento sovrano indicato. [illegible]

Sin dal 1741, quando nelle Russie cominciò l'opera italiana, vi si ammirò un'orchestra magnifica; vi cantarono le più rinomate cantatrici, vi si chiamarono i più celebri maestri di musica dell'Italia e spezialmente di Napoli [illegible]

mo

no maestro e direttore dello spettacolo musicale. Gli succedette il nostro celebre Tommaso Traetta. Entrambi ne ritrassero 3500 rubli di paga. Andovvi in seguito il nostro Giovanni Paisiello di Taranto cui si segnalarono 4000 rubli di soldo. Lo seguì il napoletano Cimarosa che vi fu applaudito ugualmente.

I cori dell' opera di Pietroburgo sono composti di venti persone in circa che per lo più vengono dall' *Ukrania*, o Picciola Russia, dove si studia molto la musica vocale. Le opere serie si rappresentano in quella corte imperiale circa venti volte l' anno, ma se ne compone una sola in ogni anno, cambiandovisi soltanto dieci o dodici volte i balli. Nell' opera-comica francese che pure vi si rappresenta, bisogna mutare spessissimo il componimento perchè si soffra. L' abate Coltellini toscano fornì alcun melodramma al teatro Russo, e vi fu applaudita la sua *Antigona*. I balli sono magnifici. Il tedesco *Hilverding* vi dimorò sette anni con 3000 rublì

lli di paga. Gli succedette l'Angiolini che n' ebbe 4000. Negli ultimi anni del passato secolo il primo ballerino *Bublicow* molto applaudito era nazionale.

Quanto al teatro materiale del real palagio di Pietroburgo si costruì sotto l' imperatrice Elisabetta col disegno e colla direzione del conte Rastrelli veneziano. Ne trascrivo la descrizione dal trattato *del Teatro*. Il palco scenario è lungo circa 72 piedi parigini; il resto del teatro che è una specie di ellissi, ha la lunghezza di 103 piedi. Havvi cinque ordini di logge ciascuno diviso in diciotto palchetti. Il primo ordine è una balaustrata; il secondo ha i palchetti con bocche centrali; il terzo a specchio di tavoletta; il quarto in piatta banda; il quinto è tutto aperto senza veruna separazione. La loggia imperiale che è nella fronte, fu dal francese *La Motte* ornata di quattro colonne che la sostengono e di un baldacchino che si eleva per tutto il terzo ordine. La corte gode da questa loggia

gia i balli, ed ascolta l'opera in un palco accanto all'orchestra. La scena communica colla platea per due scalinate laterali che partono dal proscenio.

CAPO IV

Letteratura e Commedia Turca.

DEclinando dal settentrione e dando uno sguardo a Costantinopoli (ad oggetto di lasciar le ultime pennellate di questa istoria al teatro Italiano.) termineremo questo libro IX, dopo un breve saggio sul grado di coltura della Turchia Europea e della commedia che vi si rappresenta, con descrivere il teatro Spagnuolo degli ultimi tempi.

Un pregiudizio volgare va impicciolendo in noi l'idea della coltura delle nazioni a proporzione della loro lontananza. Ciò che non ci rassomiglia, sembraci indegno della nostra stima e incapace di buon senso e di gusto. Questo pregiudizio rinfacciato da *Saint-*

Evre-

vremond e dal presidente di *Mon-squieu* alla nazione francese, trovasi bbarbicato presso tutte le altre anco-a senza eccettuarne la Greca e la Ro-nana; e soltanto alcuni pochi osserva-ori, a forza di riflettere e di compara-e, ne vanno esenti.

Generalmente i Turchi, malgrado lella loro comunicazione con varie cor-i Europee, che potrebbero darne più iuste idee, si reputano barbari e roz-i totalmente. La storia ci dimostra ion esser sì grande la loro rozzezza e arbarie. Questa nazione guerriera che la più di 340 anni occupa il trono mperiale di Costantino, ebbe molti rincipi illustri ed abili in pace ed in uerra. Orcano stabilì varii collegii per struzione e comodo della gioventù. Amurat I creò e disciplinò la temuta milizia de' Giannizzeri. Amurat II si egnalò come guerriero e come monarca contro de' Greci e degli Ungheri: con-hiuse una tregua col re di Polonia ch' gli osservò, e che i Cristiani violarono d onta de' giuramenti. Ebbe anche il

cuo-

cuore sì nobile e superiore al trono, che l'abdicò in favore del figliuolo, nè ripigliò lo scettro se non per assicurargliela colla disfatta che diede a Ladislao in Bulgaria, e per rinunziarlo la seconda volta. Il di lui figliuolo Maometto II sempre dipinto con nerissimi colori mostrò senza dubbio molta moderazione in permettere che il padre ripigliasse l'impero, e dee contarsi tra' grandi conquistatori e tra' principi magnanimi e prudenti. Egli possedeva varie lingue, amava le arti e la musica, e coltivava l'astronomia. Compiacevasi della pittura, e Gentile Belino pittore veneziano per alcun tempo dimorò nella sua corte, e se ne tornò carico di doni (*a*). Soprattutto si dilettava della storia, e singolarmente di quella di Augusto e degli altri Cesari e di Alessandro e di Costantino e di Teodosio, i quali aveano regnato ne' paesi a lui sog-

(a) Vedi m. *Guillet Histoire de Mahomet II* che però non cita altri che Giorgio Vasari.

soggetti, e ne fece fare le tradazioni in lingua turca (*a*). All' amore della storia debbesi la beneficenza usata da questo principe con uno storico italiano. Giammaria Angiolello vicentino compose in lingua italiana e turca la storia delle di lui gesta, gliela dedicò, e ne fu largamente rimunerato. Dopo di lui altri principi Ottomani si segnalarono in guerra senza trascurar le arti di pace. Selim I formidabile a' nemici coltivava in pace felicemente la poesia turchesca. Solimano di lui figliuolo ancor poderoso e gran conquistatore e legislatore si formò sulla storia che studiava, e soprattutto su i *Comentarii* di Cesare che fe tradurre in lingua turca. La milizia musulmana nel secolo XVI era la più disciplinata di tutta l' Europa. Non si va così in alto senza cognizioni e coltura. È un errore volga-

(a) Vedi Paolo Giovio in *elog. virorum bellica virtute illustrium*, ed il *Dizionario* di *Bayle* art. *Mahomet*.

re che i Turchi abborriscano di ogni maniera le lettere e le scienze. Essi studiano l'arabo idioma ed il latino. Quei che attendono alle cose della religione e alla giurisprudenza, studiano i comenti dell' *Alcorano*, i decreti de' Gran-Signori, e i *Fetfà* de' *Muftì*, come noi ci occupiamo sulla Sacra Bibbia, su i santi Padri e sulle costituzioni de' nostri legislatori. Sin dal XVI secolo abbondavano nella Turchia Asiatica ed Europea le biblioteche. L'olandese *Golio* ne' suoi viaggi in Aleppo, nell' Arabia, nella Mesopotamia ed in Costantinopoli, trovò molti Turchi cortesi e illuminati, i quali gli permisero di osservare i codici delle loro librerie (*a*). In tutte le moschee considerabili si trovano collegii, dove s' insegna a leggere e scrivere e spiegar l' *Alcorano*, ed anche l' aritmetica e l' astronomia e la poesia, la quale conserva l' in-

(a) Si osservino le citazioni di *Gronovio*, *Spon* e *Weler* presso *Bayle* art. *Golius* nota D.

ndole orientale ripiena d' immagini for-
ti e di metafore ardite. Si trova fra
Turchi alcun poeta che passa per ec-
cellente. *Saadi* autore del *Gulistan*,
ovvero dell' *Imperio delle Rose*, fin
dal secolo XVI passava per quelle re-
gioni pel principe de' poeti Turchi e
Persiani. Egli viveva a' tempi di Fran-
cesco Petrarca, ed il suo poema si tra-
dusse nel secolo XVII da *Oleario* in
tedesco, e da *Genzio* in latino. Ibraim,
Gran Visir e genero dell' imperadore
Acmet III, fu un poeta che ne' versi
fatti da lui per la sultana che poi gli
divenne moglie, mostrò d' intendere e
sapere esprimere con grazia le delica-
tezze dell' amore (*a*).

A tutto ciò si aggiunga quanto rife-
rimmo sin dal 1789 nel tomo V di
questa istoria sulla fede dell' ab. Giam-
batista Toderini veneziano che dimorò

 cinà

(a) Si vegga ciò che se ne dice nel tomo I
della *Gazzetta letteraria dell' Europa*, dove si
parla delle *Lettere di Miledy Maria Worthley*.

corrisposto. Temono gli amanti del ritorno del padre, e pensano di fuggirsi ad Andrinopoli. Sono prevenuti dal di lui arrivo. Una somma tristezza s'impossessa del giovane amante, e cade infermo. Tenero il padre indaga l'origine della sua malinconia, la trova, riflette, compatisce, si vince e cede al figliuolo la bella Giorgiana. L'azione è comica, interessante, capace di viluppo e di scioglimento popolare, dà luogo al maneggio della tenerezza, e nulla ha di romanzesco e stravagante, nè abbisogna del volgar soccorso di macchine e di magie e trasformazioni. Dura tre anni, cioè a dire incomparabilmente meno, non dico delle favole cinesi, ma delle alemanne, spagnuole ed inglesi del secolo XVII. Lo stile delle commedie turchesche è sommamente osceno; ma abbiamo osservato che non sono più decenti le commedie di Aristofane, le inglesi, alcune francesi di *Hardi*, la *Celestina* dialogo drammatico spagnuolo, ed il *dottor Carlino* della medesima nazione, e la *Calandra* dell'Italia.

I commedianti turchi non hanno teatro fisso, ma vanno come i Cinesi rappresentando nelle case dove sono chiamati. Per un uditorio di uomini vi sono compagnie di uomini senza veruna donna, nelle quali scelgono giovanetti di vago aspetto che rappresentono le parti di donne; e per una adunanza femminile vi sono compagnie di sole donne, alcune delle quali rappresentano da uomini.

Comuni sono ancora fra Turchi le rappresentazioni de' *Pupi*. In occasione di nozze si passa la giornata della cerimonia ballando, o vedendo rappresentare i Pupi. Le notti di quaresima della luna di *ramazan* si spendono a mangiare, fumare, prender caffè e sorbetti, sonare e vedere le burlette de' Pupi al lume delle lampadi, di che può vedersi il *Viaggio al Levante del Tournefort*. Si compiacciono parimente i Turchi e i Persiani de' pantomimi, ne' quali riescono eccellentemente i Costantinopolitani.

CAPO V

Teatro Spagnuolo Tragico.

Il sistema delle scene spagnuole non ha ricevuto alterazione sino alla metà del XVIII secolo. La nazione nè vide sulle scene nè più si ricorda di essersi impressa nel 1713 una traduzione del *Cinna* di *Francesco Pizzarro Piccolomini*. Rammenta bensì con giusto disdegno come un esempio di pazzia la goffa tragedia del *Paolino alla moda francese* uscita nel 1740 che Montiano stesso nomina coll' ultimo disprezzo.

La gloria di aver prodotta la prima tragedia debbesi al nominato *Agostino de Montiano y Luyando*. Egli nel 1750 con un discorso istorico sulle tragedie spagnuole di tre secoli pubblicò la sua *Virginia*, e tre anni dopo l' *Ataulfo* non mai recitate nelle Spagne, e conosciute in Francia per essersi fatte enunciare in un giornale. Il sig.

sig. *Andres* afferma di esservi di questa *Virginia* una traduzione francese, di cui a me nè in Italia nè in Parigi è riuscito di trovar vestigio; e forse avrà egli chiamata traduzione la notizia datane in quel giornale. Regolarità, decenza, purezza di locuzione e scelta giudiziosa del verso endecasillabo sciolto all'italiana, formano il merito di tali favole. Mancano però d'anima, di grandezza, di moto. Nella *Virginia* si esprimono con proprietà i caratteri di lei e del padre; ma nè proprietà nè verità apparisce nel carattere d'Icilio, quando nell' atto III corteggia il Decemviro con umili espressioni proprie delle moderne cerimonie che nulla hanno di Romano del tempo di Appio Claudio. Icilio repubblicano, popolare, rivestito una volta della tribunizia potestà, prende il linguaggio insignificante di un verboso e basso cliente:

Ya que la suerte quando no esperava
que pudiera ofrecerse tan propicia,
me dà, señor, motivo de obsequiaros,
permitidme que atento y reverente

con-

consiga el alto honor de iros sirviendo.
È poi da notarsi che ne' primi tre atti Appio non dà indizio veruno di meditata violenza contro Virginia. Appena come innamorato da commedia si è raccomandato a Publicia; appena una volta ha parlato a Virginia senza trasporto e senza minacce. A che dunque tanto furore d' Icilio e tante declamazioni degli altri? L' azione e la violenza di Appio che occasiona la morte di Virginia, comincia nell' atto IV, ed i tre primi atti altro non sono che una lenta protasi. Pari lentezza si scorge ne' primi tre atti dell' *Ataulfo*, e si protrae a una parte anche del IV. Le passioni in quest' altra tragedia non disdicono al genere tragico; ma vi si desidera la forza da' Greci chiamata *energia* nemica d' ogni soporifera languidezza. Forse vengono indebolite in qualche modo dalle arti cortigianesche che in esse campeggiano aliene dalla ferocità de' Goti non da molto tempo avvezzi alla coltura che raffina gli artificii. La favola sino all' atto V

si

si aggira sulla delicatezza dell' amore di Placidia offeso da certe reticenze di Ataulfo, e su i sospetti di costui, de' quali egli si querela più perchè offendono il suo amore, che perchè tema che possano nuocere allo stato. Queste diffidenze artificiosamente seminate da Sigerico, ad impulso di una donna ambiziosa, ritardano la pace ed insieme l'azione ne' primi quattro atti. Sembra poi che ad un tratto nel V tutta svapori la ferocità e la tracotanza de' congiurati a danno di *Ataulfo*. Manca adunque questa favola di quella saggia graduazione che progressivamente crescendo conduca le passioni al punto da farne scoppiare l' evento tragico. Vuolsi parimenti riprendere l' inverisimiglianza dell' equivoco preso nella scena ottava da Rosmunda. Ella entra dicendo a Sigerico che l' attenda, nè torna se non dopo due lunghe scene, essendo partito Sigerico. Ella in vece di lui trova in iscena *Ataulfo*, e vedendolo per le spalle gli parla come se fosse Sigerico, e gli rivela con molte pa-

parole tutti i suoi disegni. Ciò potrebbe con verisimiglianza accadere proferendo due o tre parole; ma la natura presenta ragionevolmente l'equivoco del Montiano in una narrazione che non si faccia con gli occhi chiusi? Nè anche può piacere nel medesimo atto V che un Goto sovrano impetuoso soffra che un temerario vassallo alterchi con lui insolentemente, contentandosi solo di ripetergli più volte, *detente*, *calla calla*, e ponendo inutilmente la mano sulla spada. Morto Ataulfo si spendonò tre altre non brevi scene nello svenimento di Placidia, nell'uccisione di Vernulfo, nelle insolenze di Rosmunda e nella di lei volontaria morte, cose che doveano soltanto accennarsi in pochissimi versi per non iscemare o distrarre l'attenzione ad altri oggetti che al gran misfatto dell'uccisione di Ataulfo. Lascio poi che l'istruzione morale che dee prefiggersi un buon tragico non si scorge quale esser possa in tal tragedia. Noi scorgiamo nelle favole del *Montiano* la regolarità nascente nel-

la

la nazione non raccomandata dal gusto e dalla forza tragica che la rendano amabile.

Tenne dietro al *Montiano* il di lui amico *Nicolàs Fernandez de Moratin*, e dopo dieci anni nel 1763 pubblicò la sua prima tragedia la *Lucrezia*. La versificazione che vi adoprò è una specie di *selva* (come chiamasi in Ispagna) entrandovi assonanti, consonanti e versi sciolti ad arbitrio del poeta. Nè anche si rappresentò. Lotta in essa l'autore coll' invincibile difficoltà di ben riuscire in siffatto argomento: vi frammischia certi amori subalterni riprovati dal gusto: e lo stile non si eleva abbastanza per giugnere alla sublimità tragica (*a*). Scioccamente l'au-

(a) Nell' edizione di questa istoria del 1777 ne' medesimi termini parlai della *Lucrezia*, e l' autore con nobile docilità prese in buon grado il mio giudizio senza punto alterare l' antica nostra famigliarità. Meritava tanta saviezza che si rilevasse con giustà lode, ed io la

l' autore di un foglio periodico spagnuolo intitolato *Aduana critica*, ignorando che l' indole della poesia tragica è di abbellire utilmente e non già di ripetere scrupolosamente la storia, pretendeva che il *Moratin* avesse introdotto nella sua favola Bruto finto pazzo. Ma questa è la smania de' folliculari famelici, voler, tutto ignorando, dar legge di tutto.

Sette anni dopo, cioè nel 1770 l' istesso *Moratin* fe rappresentare ed imprimere *Ormesinda* altra sua tragedia colla medesima versificazione, e la prima di quel secolo XVIII comparsa sul teatro di Madrid. Vi si vede lo stile migliorato, e con più giudizio l' azione incatenata e sciolta. Ma essa presenta una eroina violata da un Moro che incresce oggi che si esige una rigorosa decenza negli argomenti teatrali. Un

rac-

---

lo tributo volentieri ad un dotto amico rapitomi dalla morte in età di anni 42 in circa nel 1780.

racconto della battaglia di Tarif e Rodrigo (forse poco necessariamente congiunta all' avventura di *Ormesinda*) contiene diversi squarci d' imitazioni virgiliane. In ogni modo l' autore che fra' suoi correva una via sì poco battuta, non meritava la persecuzione che sofferse degl' inetti efimeri libelli e de' motteggi del volgare scarabbocchiatore di *sainetti* insipidi e maligni, *Ramon La Cruz* chiamato irrisoriamente da' suoi *el poetilla*.

Con nobil coraggio l' indefesso scrittore non abbandonò per questo la tragica carriera, e nel 1777 diede alla luce la terza sua tragedia *Guzman el bueno* dedicata al duca di Medina Sidonia *don Pedro de Guzman el bueno* discendente da quell' eroe. L' effetto primario di questa favola è l' ammirazione che risulta dall' eroismo di Gusmano, il quale preferisce la propria fede alla vita di suo figlio. Assediava il Moro con pochissima speranza di riuscire la piazza di Tariffa fortemente difesa da Gusmano, quando il di lui fi-

figliuolo in una uscita rimane prigioniero. Il Moro propone al governadore di comprarne la libertà colla dedizione di Tariffa, o di vedergli mozzare il capo. Il padre trafitto dal dolore ma sempre eroe gli getta dalle mura la propria spada perchè esegua la minaccia. Benchè l' autore avesse divisa la favola in tre atti, pure si trovò in angustia e gli convenne ripetere qualche situazione o pensiero. La stessa necessità di darle una giusta grandezza l' obbligò ad un maneggio tra il Moro e l' assediato Gusmano, ed a fargli parlare l' uno dal suo campo l' altro dalle mura. Non bene apparisce in qual maniera avesse l' autore ideato il luogo dell' azione per rendere in tanta distanza quanta esser dovea tra un campo che assedia ed una piazza assediata, verisimili tali conferenze, e specialmente tutto l' atto III. Ciò può nuocere alla verità, all' illusione, al fine tragico. Ma l' eroico carattere di Gusmano è dipinto e sostenuto felicemente. *Che risposta recherò al mio re?* dice l' amba-

basciadore moro nell' atto I; e Gusmano: *Che i Castigliani non rendono le fortezze finchè possono sostener la spada*;

Ami. *Y de tu hijo?*

Guz. *El Moro determine*.

Interessa la scena dell' atto II, in cui Gusmano esamina il valore del figliuolo che ha conseguito un momento di libertà sotto la parola d' onore di tornare al campo nemico. L' autore si prefisse l' imitazione di una scena della *Clemenza di Tito* (a). Temi la morte? dice Gusmano al figlio;

Confiesalo à tu padre que te estima,
no hablas ya con Guzman el riguroso,
nada sabrà el Alcayde de Tarifa.

 In

(a) Tito dice a Sesto;

Odimi, Sesto;
Siam soli: il tuo sovrano
Non è presente; apri il tuo cuore a Tito:
Confidati all' amico: io ti prometto
Che Augusto nol saprà.

In fatti la mancanza di coraggio non potrebbe confessarsi che ad un padre. Di poi non senza bellezza ripete questa tinta con artificiosa variazione, e vuole che a lui fidi il di lui amore considerandolo solo come amico e militare, e non come padre severo:

Cuentaselo al Alcayde de Tarifa,
nada sabrà Guzman tu adusto
padre.

Soprattutto chiama l' attenzione l' atto III, quando il re Moro mostra voler ferire il prigioniero incatenato sugli occhi del padre, e sopraggiugne la madre. Le di lei lagrime, la costanza di Gusmano, la fierezza del Moro, la nobile rassegnazione del giovane Gusmano, formano una situazione tragica assai teatrale, che si risolve colla magnanimità di Gusmano che getta la propria spada al nemico. Intanto questa tragedia che compensa i nei con situazioni teatrali, e con un patriotismo che rileva un atto eroico della storia nazionale, non si è nè pregiata nè premiata nè rappresentata in Madrid.

La

La seconda tragedia che quivi comparve fu *don Sancho Garcia* di *Giuseppe Cadahalso y Valle* d' illustre famiglia, la quale si recitò un anno dopo dell' *Ormesinda*. L' argomento tratto parimente dalle storie nazionali è proprio per eccitare il tragico terrore. Una Contessa di Castiglia cieca d' amore per un principe Moro appresta il veleno al proprio figlio per rendere l' ambizioso amante signore di se stessa e del suo stato. Qualche verseggiatore del secolo XVII avea scioccamente maneggiato quest' argomento; ed il signor *Cadahalso* volle rettificarlo trattandolo con arte e decoro ed in buono stile; ma la versificazione di due endecasillabi rimati perpetuamente per coppia produce qualche rincrescimento. Gli affetti della Contessa combattuta da un eccessivo amore per l' avido Moro, e dalla tenerezza materna, sono bene espressi. Solo vi ho sempre desiderato che la richiesta del Moro fosse preparata con più arte. Per prova di amore egli esige da una madre

la morte dell' unico di lei figlio; ed in che fonda la speranza di conseguirlo? nella sfrenata passione che ha per lui la Contessa. Ma non dovea il poeta riflettere che, perchè il Moro potesse fondare sulla di lei passione, avrebbe dovuto con più artifizio velare la sordidezza de' suoi disegni, i quali colla cruda richiesta scoprendone tutta l' ambizione, potevano atterrirla, e rendere meno cieca la di lei passione? L' arte del poeta dovea sugerire al Moro un colore da occultar meglio la di lui avidità di regnare in Castiglia per non indebolire l' unica molla della di lui speranza. Si osserva per altro in questa tragedia più di una scena di gran forza, e specialmente la quarta dell' atto II, in cui vedesi ben colorito il contrasto di una passione sfrenata colla tenerezza di madre. L' atto termina con quest' ottima riflessione, che fa la combattuta Elvira:

Que lexos de la culpa està el reposo!
y que cerca del crimen el castigo!

Sif-

Siffatta tragedia in una nazione che ne ha sì poche, dovea accogliersi, ripetersi, acclamarsi, e pure fu essa lo scopo delle maligne satire de' piccioli rimatori. *Maria Ignacia Ordoñes*, già prima *dama* ne' teatri di Madrid rappresentò non senza energia tanto la parte di Ormesinda nella tragedia del *Moratin*, quanto quella di Elvira nel *Sancho Garcia*, e morì pochi mesi dopo. Il *Cadahalso* autore di varie poesie, e del piacevole libretto *los Eruditos à la violeta*, e di un altra tragedia inedita la *Numancia*, graduato colonnello terminò gloriosamente i suoi giorni l' anno 1782 nella trincea del campo di San-Roque sotto Gibilterra.

L' esposta mia critica moderata, imparziale, lodativa ed amichevole, anzi che no, punto non dispiacque allo stesso autore, che accoppiava gusto e buon senno alla domestica e straniera erudizione, ed onorò la mia Storia, e queste mie osservazioni lettegli prima d' im-

 pri-

primersi di un suo sonetto (*a*). Approvò il mio giudizio parimente *Giovanni Sampere*, o dottor *Guarinos* che siasi, il quale dopo la mia partenza da Madrid compose una *Biblioteca* di autori Spagnuoli del tempo di Carlo III. Egli ebbe la compiacenza di convenir meco in quanto al dover es-

---

(a) Piacemi di qui recarlo per tormento de' meschini apologisti, i quali interpretano per ingiuria tutto ciò che non è panegirico e adulazione:

Gozando de la paz que al pueblo Ybero
Concede el que es su padre y soberano,
Ronco verso escribi con dura mano
Menos hecha à la lyra que al azero.
De la tragica Musa el numen fiero
Dictòme un triste asunto Castellano.
Amor en aquel tiempo mi tirano
Algo templò lo lugubre y guerrero.
El vulgo que propicio ò desdeñoso
En criticas y aplausos es injusto
Necio aplaudia, criticaba ansioso.
Hizote Apolo juez, Pedro, y mas justo
Tu enseñas en tu libro primoroso
Critica al pueblo y al poeta gusto.

essere *mas vestida aquella declaration* del Moro. Discorda però sulla versificazione degli endecasillabi rimati per coppia usata dal *Cadahalso*, e da me non approvata. *Si es un vicio* (egli dice gravemente) *la rima de los pareados, està autorizado con el exemplo de los mejores drammaticos franceses Corneille, Moliere y Voltaire*. Ma senza pregiudicare alla sua erudizione, mi permetta di dirgli che egli ha indebolito codesto suo argomento, per avere ignorato forse che non solo i tre nominati poeti, ma tutti i Francesi non possono altrimenti scrivere in versi se non rimati. Si contenti in oltre che gli faccia sovvenire di poche altre cose se non le ignora; e primieramente che il *Sancho* è scritto in castigliano e non in francese, e che i Francesi rimano sempre per necessità, e non per elezione, perchè mancano del verso *bianco* che noi chiamiamo *sciolto*; di più che la poesia castigliana al pari dell' italiana, e dell' inglese ha il suo bel verso *suelto*,

oltre di un endecasillabo coll' *assonante* ottimo per la scena nazionale. Se a queste cose avvertiva il bibliografo, mi avrebbe conceduto parimente che i versi rimati per coppia nella scena non sono i migliori tra' metri castigliani, e non si sarebbe appoggiato sull' esempio di chi non ha che un solo vestito, per togliere l' arbitrio della buona scelta a chi ne possiede di molti e cari. Ma perchè (potrà egli dire) dee preferirsi il verso sciolto o quello coll' assonante *à los pareados*? Domandi ciò egli stesso al proprio orecchio, il cui giudizio vien da Cicerone chiamato *superbissimum*. Io compiango i dottori e i bibliografi che non sentissero la monotonia dell' endecasillabo *pareado* perpetuamente in tutto un dramma.

Due anni dopo, cioè nel 1773 *don Tommaso Sebastian y Latre* aragonese pubblicò una tragedia rappresentata l' anno stesso, in cui pretese rettificare la favola di *Francesco de Roxas Progne e Filomena*. La buona intenzione, ed il patriotismo dell' autore de-

side-

sideroso del miglioramento del teatro nazionale merita ogni lode. Ma il mezzo che scelse di ripetere le antiche favole del teatro patrio col solo vantaggio di renderle più regolari, secondò male il di lui disegno. Nocquegli per avventura anche l'elezione di un argomento della rancida mitologia pagana a' nostri dì poco interessante, come ancora quel radicale ostacolo che oggi secoloro portano in teatro le deflorazioni, e simili violenze, senza parlare della mancanza di novità e d'invenzione nelle situazioni, e di spirito tragico, e di sublimità di stile.

Ignazio (a) Ayala andaluzzo regio professore di poetica in Madrid morto nel-

(a) Allorchè feci imprimere la mia Storia de' Teatri in un volume nel 1777, corsi nell'errore di chiamarlo *Tommaso*, e lo corressi nel 1790 col farla imprimere in sei volumi. Io non poteva ignorare il nome di chi per più anni mi onorò della sua amicizia, e volle prima di pubblicarla udir sulla sua tragedia il mio

nella sua patria nel 1789, volle pure contribuire agli avanzamenti del teatro nazionale, di cui da più anni era *censore*. Egli pubblicò nel 1775 la *Numancia destruida* in cinque atti verseggiata con endecasillabi con l' assonante. La storia di sì famosa città è senza dubbio compassionevole, e basterebbe ad apprestar materia per un poema epico; ma nella guisa che si vede maneggiata dall' *Ayala*, divide per tal modo l' interesse colla distruzione di un popolo intero per mezzo della fame e del ferro e del fuoco, che, in vece di commuovere, esaurisce il fondo della compassione senza fissarla a un oggetto principale, e non ottiene il fine della tragedia. L' autore dotto nelle greche e latine lettere v' incastrò varii squarci di poeti antichi.

---

mio qualunque avviso. Intanto l' anzilodato bibliografo ha voluto rimproverarmi questo gravissimo errore nel ribattere il mio sentimento sulla *Numancia*.

chi. Vi si nota un dialogo elegiaco uniforme più che un' azione tragica, e non poca durezza nello stile. Annojano parimenti le frequenti declamazioni contro Roma, le quali a tempo, e parcamente usate converrebbero a' Numantini, ma colla copia e col trasporto manifestano troppo il poeta.

Tali cose da me dette nella prima storia teatrale in un volume, dispiacquero in parte al prelodato bibliografo de' viventi, e prese a giustificare l' *Ayala*, il quale non pertanto dopo la pubblicazione del mio libro erami rimasto amico fino alla mia partenza da Madrid. Il dottor *Guaminos* punto non risentissi di ciò che accennai del dialogo *uniforme* ed *elegiaco*, e della *durezza dello stile*. Gl' increbbe sì bene che avessi reputato tale argomento più proprio per un poema epico che drammatico, come anche l' osservazione sulle frequenti declamazioni intempestive e soverchie prodotte da un eccessivo affettato patriotismo. La censura del Napoli-Signorelli (dice il difen-

fensore) *suppone pochissima riflessione sulla natura del poema epico e della tragedia*. Secondo il *Guarinos* il poema epico *ha sempre un esito felice*, e la distruzione di Numanzia *funestissima*, all' epopea non conviene. Domando in prima, perchè tale distruzione non potrebbe avere un esito felice? Un encomiatore di Scipione non se ne varrebbe degnamente a gloria del suo eroe? Or non sarebbe ottima materia, benchè funestissima, per l' epopea, come io dissi? Chi ha poi insegnato a codesto bibliografo che il poema epico aver debba sempre *un esito felice*? Se ciò è vero, errò Omero che nell' *Iliade* si prefisse di cantar solo *l' ira perniciosa* (μηνιν ουλομενην) *di Achille che tanti dolori cagionò agli Achivi*? Errò Stazio cantando la *Tebaide*, cioè *le discordie fraterne ed il regno alternato combattuto con odii profani e scellerati*? Errò Lucano nella *Farsalia* cantando *le funestissime guerre più che civili, la scelleratezza divenuta diritto, ed un*

un popolo potente che converte la destra vincitrice contro le proprie viscere? Errò *Milton* nel *Paradiso perduto* facendo un poema eroico del funestissimo precipizio di tanti angelici cori? Se codesto *Sampere* o *Guarinos* non ha prestato (come mi fu dato a credere) alla guisa di un automato la bocca al fiato altrui nel compilar la sua gazzetta bibliografica, io l' esorto a provvedersi di più pure e chiare idee di poetica prima di altro scrivere. Ma venghiamo a più stretta pugna.

Perchè mai affermò il Napoli-Signorelli che tale argomento nella guisa che l' ha trattato l' *Ayala*, mal conviene ad un' azione drammatica? Perchè (degni notar ciò il patrocinatore *de los menesterosos*) una distruzione collettiva, vaga, generica di un popolo intero istupidisce i sensi, distrae a mille oggetti l' attenzione e l' interesse, e non determina la compassione ad uno scopo principale per serbar l' unità dell' azione e del protagonista. Un poco più di filosofia gl' insegnerebbe l' arte usa-

ta

tai dai tragici della Grecia nelle *Trojane*, nelle *Fenicie*, negli *Eraclidi*, nelle *Supplici*, ne' *Persi*, nelle quali favole essi presero un oggetto principale per iscopo collocando quasi in lontananza il rimanente o serbandolo al Coro. Lo spirito umano nella mescolanza delle tinte e de' suoni non meno che nella moltiplicità mal graduata delle stragi rimane, diciam così, ottuso, rintuzzato, privo di sensibilità; là dove la tragedia esige energia ed elasticità per eccitar la commiserazione e conservar la sua natura, e non convertirsi in flebili nenie elegiache, in lugubri epicedii. Circa poi le declamazioni dice il protettor dell' *Ayala* che il Napoli-Signorelli doveva farsi *bien cargo* della situazione de' Numantini. Ma egli stesso *no se ha hecho bien cargo* di ciò che io dissi e ripeto, cioè che esse converrebbero a' Numantini, *usate a tempo e parcamente*, la qual cosa tradotta in volgare significa che esse sono proprie di un popolo irritato contro Roma, ma non dovrebbero occupa-

pare il luogo dell' azione essenza del dramma; non risentire l' affettazione ma derivare naturalmente dalle situazioni, e non essere, come sono quasi tutte, una pretta borra intempestiva. Noi avremmo dimostrato subito e pienamente tutto ciò con pubblicare l' analisi intera che scrissi sulla *Numancia*; ma me ne distolse lo spiacevole annunzio che ricevei della morte dell' erudito autore. Ci saremmo contentati poi del semplice primo giudizio moderato che già ne demmo senza gli stimoli del cattivo avvocato bibliografo. A lui dunque s' imputi, se, per renderlo avveduto del suo torto, ne soggiugneremo alcuni tratti.

L' atto I è composto di due principali lunghissime scene. Nella prima s' imita l' apertura e l' oracolo dell' *Edipo tiranno* mostrandosi il popolo supplice all' ara del nume Endobelico e narrandosi con inutili circostanze un oracolo di Ercole Gaditano dato quattordici anni innanzi, che però in niun modo si appressa alle bellezze del greco

co oracolo, essendone la rancida risposta nè semplice nè interessante nè necessaria all' azione. Terma sacerdotessa dipinge a lungo quel che tutti sanno, cioè la strage che fa la fame ne' Numantini ridotti, mancate l'erbe e le foglie stesse degli alberi, a cibarsi di cadaveri umani. A questa lugubre scena una ne segue amorosa di sette pagine di Olvia ed Aluro che conchiude l'atto. Giudichi il leggitore se in tale argomento siesi convenevolmente inserito un languido amore subalterno che contrasta coll' immagine di un popolo che stà morendo di fame. E pur non è il peggior male un amor sì impertinente. Olvia innamorata vicina a morir di fame insieme coll' amante e con tutti, di che si occupa singolarmente in questa scena? forse del prossimo esterminio della patria? no: ella pensa a vendicare certo suo fratello già morto col sangue dell' uccisore che non sa chi sia. Dopo ciò mostrasi sorpresa da un nuovo doloroso pensiero. Aluro amante sì paziente vuol saperne

la

la cagione, ed ella dopo di aver posto in contrasto l' amore che Aluro ha per lei con quello della patria, dopo di aver tenuto sulle spine Aluro e l' ascoltatore per altri ottanta versi, dice: *Senti la tua pena e l' angustia mia. Giugurta* . . . . quì si trattiene soggiungendo . . . *ma viene Megara frettoloso, te lo dirò poi*; e finisce l' atto così, senza che niuno nè frettoloso nè a bell' agio venga fuori. Essi partono. Non dubiti però chi ascolta; essi nulla diranno senza che vi sia chi ascolti. Ma (si dirà) se ne anderanno uniti o disgiunti? se uniti non diranno più una parola sola di ciò che hanno incominciato a dire? Non dubiti punto lo spettatore che Olvia non paleserà ad Aluro l' arcano fino a che il poeta non riconduca l' uno e l' altra nel medesimo luogo e nel medesimo punto del loro discorso; ma bisogna attendere che passi tutto intero l' atto II. Notisi intanto che è questa una delle scene *patetiche in cui Olvia delibera e risolve il sacrificio del*

 suo

suo amore, la quale ha riscosse tante lodi dal precitato bibliografo.

L' atto II incomincia con una scena di Olvia stessa e di Aluro. Essi come partirono senza perchè, senza perchè sono tornati, e nella stessa maniera dell' atto I viene appresso Megara. Hanno però essi nulla detto o in quella scena o nell' intervallo dell' atto di ciò che voleva Olvia nell' atto I narrare all' amante? Non è ancor tempo; bisogna attendere ancora. Fa poi l' autore venir Giugurta come ambasciadore de' Romani per la ragione che egli è *imparziale*. Ma questo principe affricano che dicesi imparziale, e milita a favor de' Romani con diecimila soldati e venti elefanti, viene a consegnare il console Cajo Ostilio rimesso dal Senato di Roma. Egli per dar altra prova d' imparzialità tradisce i Romani, e consiglia i Numantini a non accettare la *vile soddisfazione*. Il leggitore o l' ascoltatore sin dal principio osservato avrà in questa favola accozzata una serie di minuti fatti spogliati della ne-

ces-

cessaria dipendenza che risveglia e sostiene l' attenzione, guidandola ad un oggetto grande. Il resto dell' atto s' impiega a proporsi qualche mezzo da cacciar via la fame. Non vi sono più cadaveri umani, e si pensa a tirare a sorte tra' vivi chi debba morire e servire d' alimento de' superstiti. Si propone altresì che si ammazzino i vecchi per prolongare la vita de' giovani. Un popolo ridotto nell' atto II a tanta estremità presenterà nel proseguimento quel necessario progressivo incremento nell' azione? Il poeta ha bisogno di Megara in tale occasione, e lo fa venire di nuovo. Egli vuole esser incluso nella sortizione, cui resiste Dulcidio per questa ragione: perchè è proprio solo de' Romani il discacciare per politica i Tarquinii. Questo pensiero eterogeneo aumenta ovvero diminuisce e copre di gelo l' espediente patetico proposto? Dovea il buon sacerdote Numantino risalir col pensiero a' Tarquinii Romani? E quale analogia v' ha tra Megara capo e difen-
 sore

sore amato da' Numantini per vantaggio de' quali offre di morire, con Tarquinio tiranno oppressore abborrito dal suo popolo? Ci dica il bibliografo *Guarinos*, qui è forse la situazione de' Numantini (di cui *se ha da hacer bien cargo* il Signorelli) che eccita Dulcidio a motteggiare e a declamare contro i Romani, ovvero è questa una scorreria del poeta che vuol comparire tra' personaggi?

Eccoci all' atto III, in cui Olvia torna con Aluro a soddisfare alla promessa fatta nell' atto I e rimasta sospesa senza perchè sino a questo punto. Essi trattengonsi in tre soli versi sulla picciola bagattella del tirarsi a sorte colui che dee morir prima; e si occupano per cinque pagine intere di un più grave affare. Olvia dunque palesa al suo *idolatrado* Aluro che Giugurta preso di lei promette di passare a Numanzia colle sue schiere, purchè ella l' accetti per isposo. Ella gli chiede su di ciò consiglio. Questa situazione rimane priva dell' usato effetto di simili do-

lo-

lorose alternative per essere assai mal combinata. In prima Olvia può disporre di se stessa senza intelligenza del fratello capo della repubblica? In secondo luogo Olvia ha considerato che diecimila persone vogliono mangiare, e che Numanzia manca pur di cadaveri da ripartire co' nuovi alleati? Per terzò Olvia ignora che oggi la salute della patria non dipende dal minorar le forze nemiche, ma dal provvedere di nutrimento i Numantini? Ignora che le utili conseguenze dello scemare il numero degli assalitori, sono assai più lente de' funesti rapidi progressi della fame? Appresso Olvia è sicura poi che la diserzione di Giugurta sia sincera, e che non possa essere uno stratagemma? È sicura in oltre che la salute della patria dipenda da Giugurta ancorchè fosse solo? E che altro spererebbe Olvia se avesse pattuito collo stesso Scipione? Anche questa scena fondata su ipotesi tutte false e mancante d'interesse, di verisimiglianza e di grazia, sembrò pregevole al buon bibliografo enco-

miatore. Stanno poi in essa assai bene accomodate allo stato de' Numantini ridotti a mangiarsi l' un l' altro, le care espressioni di Aluro: *addio, Olvia, col tuo nuovo amante vivi felice?* (morendo di fame?) loro stanno pur bene le risposte della savia e tenera Olvia? Dulcidio annunzia al figlio Aluro che dee morire essendo il di lui nome uscito dall' urna. Piange con lui per due pagine intere, dopo delle quali si ricorda di dire che vuol morire in di lui vece. Gareggiano su di ciò; ma tutto dee sospendersi, perchè Scipione viene a trattar di pace. La fame numantina discretamente vi si accomoda. Scipione senza ostaggi da pessimo capitano mettendo a rischio la sorte dell' armata e la speranza di Roma viene a parlare in mezzo a' nemici disperati, i quali incolpano i Romani di tradita fede. In questa conferenza tutta declamatoria Scipione soffre con indicibile bassezza le ingiurie del Numantino, e questi insolentisce quasi altro oggetto non avesse che d' irritar gli assalitori.
E

E questa scena inutile e cattiva viene anche prescelta come eccellente dal *dottor Guarinos*.

Nell' atto IV quando dovrebbe l' azione accelerare il suo moto mirando al fine, si vede graziosamente fare un passo retrogrado, e si consumano tre lunghe scene a ricordare ed esagerare un antico tradimento fatto da Galba a' Numantini rammemorandosi divotamente *le ossa sacrosante*, *reliquie venerabili*, *di Spagnuoli assassinati*. Può lodarsi simile distribuzione di materiali? Megara partendo dice ad Olvia, *observa esta parte*; ella rimane a far l' uffizio di *sentinella*; e Giugurta vedendola sola viene a parlarle; di maniera che i nemici colla facilità di un attore che esce al proscenio, potevano penetrar fra' Numantini. Or chi non ne conchiuderà che erano due inettissimi generali Megara che sì male guardavasi dalle sorprese, e Scipione che non sapeva approfittarsi delle negligenze? Incongruo è pure l' abboccamento di Giugurta con Olvia. Ella gli dice che pas-

 si

si co' suoi a Numanzia, perchè ella l' attenderà presso di un *sepolcro che si eleva più degli altri*, e gliele addita. *Sì, sì* (ripiglia lo stupido Giugurta) *colui che vi giace fu da me ucciso, e perchè spirando ti chiamava in soccorso, io m' innammorai di te*. Salta agli occhi l' inetta origine di un insipido innamoramento, e la balordaggine di vantarsi di un fatto che poteva averla offesa. Olvia sdegnata lo discaccia, indi vuole che impugni la spada disfidandolo; Giugurta pensa a fare a suo modo, e parte. Un andare e venire de' personaggi senza perchè empie le scene 6, 7 ed 8. Terma dà avviso a Dulcidio che Olvia se *disfraza* (si traveste; e quanto opportunamente ella va in maschera!); Dulcidio al vederla venire la ravvisa. Olvia viene (dice il poeta) *con algun disfraz* che si lascia immaginare al discreto lettore, o alla cura del capo di compagnia. Ella va esclamando, o *cenizas infaustas*! (o ceneri infauste) colla stessa grazia della Tomiri di *Quinault*

che

che cercava per terra *ses tablettes*. Dulcidio l' esorta a sposar Giugurta; (quante belle disposizioni mentre si stà morendo di fame!) per corrispondere a un tempo

A amante, à patria, al padre
i al hermano,

che verso eccellente per numero e per regolarità, come ognuno che ha orecchio, ben sente! Olvia dopo un contrasto inutile di cinque pagine, in cui Dulcidio la chiama *boja della patria*, *e ramo indegno della sua stirpe*, si rende, e gli dà la propria spada per mandarsi a Giugurta in *segno di pace*, geroglifico per altro mal sicuro, ma l' Affricano per compiacere al poeta riconoscerà subito essere di Olvia. Dulcidio è il più savio sacerdote del mondo; egli ha persuasa Olvia, ha spedito un soldato a Giugurta senza prevenirne il generale, si è sull' affare trattenuto per cinque pagine, ed al fine si ricorda di domandare ad Olvia, se Megara sappia nulla del trattato. Nò, ella risponde, *ho taciuto per timore*

e per

e per vergogna, *perchè* (notisi il di lei talento politico) *chi comanda ama di vedere eseguite certe cose che sapute prima egli non permetterebbe che si tentassero*. Da tale potente ragione rimane persuaso il dolce Dulcidio.

Annotta nell' atto V, e Giugurta al solito va e viene liberamente dal campo Romano al Numantino senza che Megara abbia mai saputo prevedere simili visite nemiche. Olvia viene parlando sola a voce alta, e l' ode lo spettatore e Giugurta che dice,

Olvia es, i su espada me asegura.

Viene anche Terma, e più fina, a dispetto della notte, e della mascherata, e senza udirne la voce, raffigura Olvia e la rimprovera. Giugurta che avea udito Olvia che parlava sola, ora non ode più ciò che esse dicono. Terma vuol sapere in ogni conto i disegni della sorella; ma questa che gli ha comunicati a Dulcidio e ad Aluro, ed ha pure fidata al soldato la sua spada,

si

sí guarda gelosamente della sorella senza vedersene la ragione. Giugurta si ritira nè per altro motivo se non perchè abbia Olvia tutto l'agio di dire a Terma una inutile bugía. Le dice dunque che si è travestita per uccidere Giugurta; ma è questo il fine per cui gli ha mandata la spada? Stando altercando esce Aluro in tempo che Terma dice, *refrena tu furor*, ed egli ciò udendo dice: *questa che parla è Olvia; certamente questo è inganno di Giugurta*. Onde ciò deduca, non appare. E poi Aluro non sa distinguere la voce della sua innamorata da quella di Terma, due persone a lui sì note? Di più due voci femminili possono svegliargli l'idea di un nemico che a quell'ora è verisimile che si trovi nel campo Romano? Viene per quarto Dulcidio, e benchè sia notte, riconosce Aluro, il quale avea presa l'innamorata per un guerriero affricano, *Megara ti attende*, dice Dulcidio al figlio, e questi differisce di obedire per ammazzare prima Giugurta. Dulcidio

par-

parte; e seguitando le donne a contrastare, Terma grida, *Numantinos*, ed Aluro sempre la crede Olvia, e ferisce l'altra da lui mattamente creduta Giugurta. Olvia trafitta grida, *ai de mi*. Non importa; Aluro la crede sempre il *traditore Giugurta*. Torna Dulcidio con fiaccola accesa, ed Olvia spira mentendo con dire che *ella amava Giugurta*, quando lo spettatore non ignora che ella amava Aluro. L'autore dunque ne ha sì destramente condotto il carattere e l'affetto, che il sangue di lei non muove veruna compassione tragica. Se tali garbugli notturni, tali languidi amori ed equivoci mal fondati, e così fatta mascherata senza oggetto, convengano col genere tragico, e colla distruzione di Numanzia, ne giudichi il leggitore. Durando apparentemente la notte, Megara che ha saputa la disfatta de' Luziani ausiliarii, e la debolezza de' Vasei che si sono dati a' Romani, chiama al campo di Scipione, come alla porta di una casa vicina. Gli risponde

un soldato, cui egli dice: *giacchè la tenda di Scipione stà vicina* (verisimilmente nè la notte nè le trincee gliene impedivano la veduta) *ditegli che vò parlargli*. *Che pretendi*, *Numantino*? Risponde Scipione affacciandosi. Megara lo riconosce subito alla voce, quando poco prima i suoi parenti e seguaci di orecchio più duro non hanno saputo distinguere le voci delle sue sorelle. Megara domanda o che Scipione gli dia l' assalto, o che mandi le legioni a trucidarli. A questa richiesta senza sale risponde Scipione: *spada o catena*, gettando giù l' una e l' altra. Ma i Numantini determinati a morire abbisognano dell' opera e del consenso di Scipione? Non possono essi stessi assaltar le trincee, e morir nell' impresa? I valorosi Numantini della storia riescono nella tragedia inetti, codardi, insensati. Risolvono al fine di uccidersi fra loro, indi si vede il tempio, e la città incendiata. Mentre Numanzia arde, Megara predica recitando più di cento versi, e declama

sul-

sulle discordie della Spagna, ed esita nel voler dar la morte ad un suo figliuolo, che non prima di allora comparisce, e va a precipitarsi nelle fiamme, come fa Megara stesso dopo di aver recitati altri cinquanta versi.

Così termina la tragedia di *Numanzia distrutta*, il cui piano tessuto per quattro atti e mezzo di episodii mal connessi, e di freddi amori, sconvenevoli, intempestivi, e di equivoci inverisimili, abbiamo voluto esporre agli occhi imparziali del pubblico. Vedrà per se questo supremo giudice, se nel 1777 siesene da me portato un moderato giudizio, e se dovea rincrescere al bibliografo de' viventi. Vedrà l' istesso giudice se alla *Numanzia* dell' *Ayala* convenga ciò che ne disse il sig. *Andrès*, cui piacque di collocarla in ugual grado col *Sancho* del *Cadahalso* così fuor di ragione, e di affermare che essa non sia priva di *calore* e di *spirito tragico*. Dobbiamo credere che avesse egli mai letta la *Numanzia*? Non è possibile.

Gio-

Giovanni Giuseppe Lopez de Sedano compilatore del *Parnaso Español* accrebbe le tragedie moderne del suo paese colla *Jahel* in versi sciolti in cinque atti, là dove la morte di Sisara appena darebbe materia per un oratorio di due parti. Quindi nasce la mancanza d'azione e d'intreccio, e quella serie di lunghe dicerie, e de' sermoni di Debora. Non manca di regolarità, e di qualche tratto lodevole; ma vi si desidera calore ed interesse. La maggior parte de' personaggi introdotti, e segnatamente Haber e Barach, sono oziosi. Lo stile è diffuso e pesante, e sparso nel tempo stesso di formole famigliari, e poco gravi, sia per esempio questa della prima scena

Romper de mi silencio la clausura,

e quest' altra

Basta à quedar solvente de mi cargo,
Y aùn tal vez accreedor à gracias tuyas.

Lascio poi che tal favola non ha verun

run carattere, non eccitando nè compassione, nè terrore, nè ammirazione.

Era inedita nel 1777 la *Raquel* tragedia di *Vincenzo Garcia de la Huerta*, ma s'impresse poi in Barcellona e in Madrid nel 1778. La *Raquel* (dice l'editore di Madrid) si compose quando uscirono la *Lucrecia*, la *Hormesinda*, e le altre già riferite; dal che si deduce che l'autore tardò a produrla quindici anni in circa. Rileva di più l'editore, che se i Francesi dividendo le favole in cinque atti hanno la libertà di abbandonar quattro volte la scena, l'autore della *Rachele privandosi spontaneamente di sì comodo sussidio riduce a un atto la sua, perchè quantunque divisa in tre giornate, nè vi s'interrompe l'azione, nè da una giornata all'altra s'interpone tempo*, la qual volontaria legge impostasi dal poeta, *dà un singular merito à su obra*. Conchiude l'editore che il piano della *Rachele* è pur *sistema particolare* del poeta, persuaso che *ammaestra più e corregge*

meglio i costumi, e diletta maggiormente il gastigo del vizio, ed il premio della virtù, che la compassione. Sappiamo in oltre per mezzo del medesimo editore, che si rappresentò *repetidas veces*, e che ne corsero manoscritte più di *duemila* copie per America, Spagna, Francia, Italia, e Portogallo (*a*). Che che sia di ciò in Madrid si rappresentò quindici anni dopo che fu scritta, e vi sostenne la parte di Rachele la sensibile attrice *Pepita Huerta* morta nell' ottobre del 1779 nell' acerba età di anni ventuno in circa, ma recitatasi appena due volte fu per ordine superiore proibita. A chi non ne avesse veduta qualche copia

 del-

(a) Non so per qual ragione non aggiunse anche per *Affrica* giacchè da una *loa* composta dall' istesso *Huerta* in Oràn mentre dimorava in quel presidio, vi si rappresentò la *Rachele* dagli uffiziali della guarnigione. Si vegga il tomo II delle di lui *Opere poetiche* pag. 104 e seguenti.

delle duemila che se ne sparsero per li due mondi, non increscerà di vederne quì il più breve estratto che si possa. L'argomento e la condotta a un di presso è la stessa della *Judía de Toledo* del poeta Diamante da noi mentovata nel secolo XVII, cioè la morte data da' Castigliani a una Ebrea di Toledo, di cui il re Alfonso VIII visse per sette anni ciecamente innamorato.

Giornata I. Apresi con un dialogo di Garceran Manrique, ed Hernan Garcia, dicendosi che Toledo è in festa, perchè compie quel dì il decennio da che Alfonso VIII tornò da Palestina dopo aver dalle forze del Saladino tolto il *Sepolcro di Cristo perduto dal francese Lusignano*. Non so se ciò dica l'autore come storico o come poeta. So che nella terza crociata Riccardo re d'Inghilterra detto *Cor di lione*, e Filippo Augusto re di Francia, e Corrado marchese di Monferrato fecero guerra al Saladino soldano di Egitto, e di Siria per ricuperare Geru-

rusalemme tolta da questo saracino nel 1187 a' Guido Lusignano. So di più che nella difesa di Tiro si segnalò l' italiano Corrado e distrusse due eserciti del Saladino, e co' nominati re fece meraviglie nell' assedio di Acra o Tolemaide, che venne in lor potere (*a*); e che poi si accordarono col Soldano, restando a Lusignano il titolo di re di Gerusalemme da passar dopo la di lui morte al prode Corrado. Ma in ciò altri non ebbe parte, e molto meno Alfonso VIII occupato sin da' suoi più teneri anni al riacquisto delle terre Castigliane, tutte le operazioni in Terra Santa non avendo allora passato oltre del 1192, quando il re Filippo tornò in Francia, ed il marchese di Monferrato fu assassinato in Tiro (*b*). So an-

(a) Di tutto ciò vedi Sicardo, Bernardo Tesoriere, gl' Istorici Inglesi e Francesi, il Muratori negli *Annali d' Italia*.

(b) Vedi il citato Bernardo Tesoriere cap. 179.

cora che il Saladino seguitò a possedere Gerusalemme col Sepolcro, e colla maggior parte di quel regno, nè i Cristiani lo molestarono, finchè non vi andò Federigo II imperadore di origine Suevo, di nascita Italiano, e re di Sicilia e di Gerusalemme sin dal 1225 quando ne acquistò le ragioni per cessione di Giovanni di Brenna padre di Jolanda da lui sposata, che era figlia ed erede di Maria primogenita d' Isabella figliuola di Amorico re di Gerusalemme (a). Fu questo imperadore e re di Napoli e di Sicilia che nel 1228 passò in Terra Santa, guerreggiò, conquistò il regno di Gerusalemme, ed aprì il *Santo Sepolcro* alla devozione de' Cristiani; benchè per accordo fatto col Saladino lasciato si fosse in mano de' Saracini colà avvezzi ad orare senza escludersene i Cristia-

(a) Vedi la Cronaca di Riccardo di San Germano autore contemporaneo all'anno 1225, Inveges, Fazello, Sigonio, Muratori ec.

stiani (*a*). So che a tale spedizione accorsero molte migliaja di fedeli dalla Francia, dalla Baviera, dalla Turingia, e spezialmente dall' Inghilterra, donde, secondo il medesimo Abate Uspergense, ne vennero ben sessantamila. Ma niuno de' citati cronisti ci dice che Alfonso VIII vi fosse andato con gli altri. Era egli troppo angustiato dentro di casa, e spogliato da' Mori di Spagna, e dai quattro re Cristiani di Leone, di Portogallo, di Aragona, e di Navarra. Ora se tutto ciò è storia non contrastata, perchè il sig. *de la Huerta* individuo dell' *Accademia dell' Istoria* afferma che Alfonso guerreggiò in Palestina, e conquistò Gerusalemme ed il sepolcro? Non è questa una menzogna *garrafal?* Ciò verifica vie più il dettato di prudenza e di critica, cioè che non sempre le ricerche istoriche debbono attendersi da' pos-

 ses-

(a) Vedi l' abate Uspergense all' anno 1228 ed il citato Riccardo di San Germano.

sessori de' diplomi di un' *Accademia d' Istoria* sa Dio come conseguiti!

Direbbe *de la Huerta*, se ancor vivesse, che in una tragedia egli è poeta e non istorico. Ma niuno ignora che nelle circostanze istoriche delle persone introdotte, e de' fatti noti e sicuri il poeta non ha la libertà di mentire grossolanamente ingannando il popolo, benchè gli si permetta qualche discreto anacronismo specialmente nelle cose remote. Omero non avrebbe decorato col reame di Persia l' Itacese Ulisse. Virgilio potè in tanta antichità avvicinare Didone ed Enea (quando anche non fossero stati contemporanei, come pretese di aver dimostrato il sig. *Andres*); ma sarebbe stato incolpato d' ignoranza facendo quel pio Trojano padrone della Betica, ovvero la fondatrice di Cartagine regina di Numanzia o di Sagunto. Sofocle ridicolosamente avrebbe enunciato Edipo tiranno di Tebe come conquistatore de' Turdetani o de' Cantabri. *Huerta* accademico della Storia commise quest' er-

st' errore madornale, perchè il poeta Diamante sua fida scorta vi era caduto prima.

Manrique aggiugne che Alfonso sette anni prima vinse i Saraeini nella battaglia data *en las Navas* di Tolosa tra Sierra-Morena e Guadalquivir, la quale però fu posteriore alla morte di Rachele. Ciò potrebbe comportarsi, se per rendere cospicuo il carattere di Alfonso la storia non ci additasse altre sue splendide vittorie riportate prima del suo innamoramento. In somma in tutta la scena Manrique conta false vittorie del re, e Garcia gliele mena buone, sol che questi si lagna che sia il re divenuto schiavo di Rachele, ed il popolo sacrificato si vegga

De esa ramera (a) vil à la cõdicia.

I medesimi errori di storia ripete Garcia a Rachele nella scena seconda, la qua-

(a) *Ramera* in latino *scortum*, in italiano *meretrice*.

Palestina, che lo coronarono re di Gerusalemme (Alfonso ben poteva dargli una sollenne mentita) che insieme con lui in Alarcos furono terrore degl' immensi squadroni Affricani. Garcia mentova imprudentemente anche le battaglie date in Alarcos, perchè Alfonso non ignora che quivi appunto egli superiore di truppe, d' esperienza e di valore, fu pur da' Mori sconfitto, e restò in loro balìa il regno di Toledo (a). Alfonso ravveduto alle sue ragioni pronunzia il bando di Rachele e degli Ebrei. Ma per togliere al di lui cangiamento un'aria di volubilità, non conveniva manifestar l' interna pugna della propria ragione con una passione eccessiva di sette anni di durata? Rachele cui è già nota la sua disgrazia ed è sta-

---

(a) *Corrieronle todo* (i Mori) *pillando, quemando, talando, arruinando, matando y cautivando*, dice *Duchesne* nel suo Compendio della Storia di Spagna secondo la bella versione del padre *Isla*.

è stata *chiamata*, ambiziosa e amante viene a tentar di commuoverlo. *M' hai chiamata, o signore*, gli dice, *per darmi in potere de' sollevati?* Lagnasi il re di tali parole, e le dice che egli l'esilia per salvarle la vita. Ella vuole riaccendere la di lui collera, e l'incoraggia a resistere a' ribelli. *Io stessa*, aggiugne, *gli affronterò*. Ciò poteva bastare; ma *Huerta* con una tirata istrionica di *primiera dama* la fa continuare così:

Pues si enciendo la collera en mi
pecho,
si el hierro empuño, si el arnes
embrazó,
Semiramis segunda oy en Toledo
à tus pies postrarè quantos osa-
dos
quantos rebeldes quantos ale-
vosos
aliento dàn al sedicioso bandò.

bravata da farsa. Convengono queste inutili tagliacantonate alla molle *ramera* Rachele dipinta in tutta la tragedia timidissima nelle avversità?

Gior-

Giornata II. Esce Rachele piangendo con Ruben. Ma frall'intervallo de' due atti che cosa è avvenuta? nulla? l'azione si è riposata? Ciò sarebbe contro la verità e la savia pratica de' nostri tempi. Oggi si esige che l' azione inevitabilmente si avanzi al suo fine o sulla scena o fuori di essa. Diceva l' editore che l' azione della *Rachele* è tutta alla vista. Ma si può arrestare il tempo in quell' intervallo in cui i personaggi non compariscono? Che hanno essi fatto sinora (può dire lo spettatore)? Rachele che esce di nuovo con Ruben, fa supporre che la di lei disperazione, il suo pianto, l'accingersi alla dolorosa partenza, abbiano empiuto quel voto. Or ciò essendo l' editore (cioè l' autore sotto il di lui nome) invano si millantò di aver fatta una tragedia più artificiosa di ogni altra, perchè per questa parte (e non è poco) in essa nè si migliora nè si peggiora il metodo degli antichi e de' moderni. Ruben la consiglia ad impiegare tutto l' artificio di un pianto insidioso per vin-

vincere il re; ma ella già poco spera nelle proprie lagrime. *Altra volta*, ella dice, *avrebbe per esse dichiarata la guerra a chi che sia*, e ciò non è fuor di proposito; ma soggiunge *che avrebbe fatto retrocedere il Tago verso la sorgente e convertita la notte in giorno*; e ciò è scherzare, mentre queste espressioni appena si permettono al genere lirico in cui parla un poeta ispirato, ma si reputano sulla scena false fantastiche contrarie all' effetto ed allo stato di Rachele. Anche Ruben scherza facendo in tal punto pericoloso una enumerazione lirica delle *perle di Oriente*, dell' *oro* dell' *Arabia*, delle *sete del Catai*, delle *porpore di Tiro*, degli *odori Sabei*, de' *tapeti di Turchia*, delle *tele di Persia*, e aggiunge infine,

> *quanto oro encierra en sus abismos*
> *el hondo mar, y quanta plata, cuentan,*
> *sudaron los famosos Pirineos*
> *quando Vulcano liquidò sus venas*.

Con

Con minore sfoggio il medesimo pensiero produrrebbe migliore effetto, e sarebbe più proprio di chi vuol persuadere. Ma quel *Vulcano* della gentilità per dir *fuoco*, conviene ad un Ebreo? Quel *sudor d' argento de' Pirenei*, mentre Vulcano ne *rende liquide le vene*, è alchimia del secolo XVII. I Pirenei non *sudano argento* se non in bocca di *Garcia de la Huerta*, come *sudarono* una volta *i fuochi* in un sonetto italiano (*a*). Il popolo è sedato; ma il re per cautela ha ordinato a un campo di duemila cavalli e cento bandiere che marciavano verso Cuenca, a tornare a Toledo per fortificare la Rocca di San-Cervantes. Questi ordini quando si sono dati? queste marce quan-

(a) Aveva io accumulati in questo luogo moltissimi altri esempi tratti dalle altre poesie di *Huerta*, ne' quali si dimostra pretto Marinista o Gongorista; ma le notizie della di lui morte mi determinarono a supprimerli nell'edizione di quest'opera in sei volumi.

quando si sono eseguite? Dopo che il re ha disposto il bando di Rachele verso la fine dell' atto I. Ordini a un campo di dodicimila soldati di partire, loro marcia diretta verso Toledo, presidio introdotto nella fortezza, esigono tempo, e due scenette non bastano per tutto ciò, se voglia attendersi alla verisimiglianza. Adunque anche nell' intervallo degli atti è passata questa parte importante dell' azione, ed essa non è tutta alla vista, come si gloriava l' autore senza utilità e senza verità. Alfonso riposando su tali disposizioni riflette sulla condizione de' principi bene infelice, e si vale di alcuni pensieri di Orazio, *o fortuna invidiabile del villano ec*, ornamento tutto lirico, impertinente in bocca di un appassionato e ridondante, e vi si compara oziosamente la vita rustica e la reale per cinquantotto versi. L' immortale Metastasio sobriamente adoprò questo colore nella *Clemenza di Tito*, ma v' impiegò soli dieci versi, e Tito era un sovrano pieno di cure, ma non un Alfonso dominato da una cie-

cieca passione. Viene Rachele piangendo, ed Alfonso dice: *Raquel llora! mucho de ti recelo valor mio.* Anderebbe bene questo suo dubbio di non poter resistere, se Rachele non avesse pianto un' altra volta nell' atto I. senza aver nulla ottenuto. Rachele viene a fare l' ultima pruova del potere del suo pianto. Alfonso però, come se non l' avesse mai veduta piangere, si meraviglia dell' ardore straordinario che in lui produce:

quando se ha visto
sino en mi dano tan extrano
exemplo,
fenomeno tan raro y peregrino?

Non si capisce come possa dirsi fenomeno rarissimo e pellegrino l' ardore che in lui cagiona il pianto di Rachele. *Huerta* che in altro non si è occupato in tutto il tempo della sua vita che in verseggiare, non si accorgeva de' versi leonini che gli scappavano dalla penna di tempo in tempo, quale è il secondo di questi tre pel *dano tan extrano*. Egli alfine mal grado del-

delle di lei lagrime le rinnova l'ordine di partire; ma tosto ripiglia: *che ho io profferito? posso pensarlo? posso permetterlo?* Perchè no (potrebbe dirgli lo spettatore) se poche ore prima l'avete eseguito senza tanto dolore? La scena dell'atto I rende incostante il carattere di Alfonso, e scema la verità ed il patetico di quest' altra. Rachele stessa non può dissimularlo, e gli dice: non ordinaste voi stesso il mio esiglio? È vero, dice Alfonso, ma ne fu cagione la paura che io ebbi, *temor lo hizo*. Questa ingenua confessione del timoroso Alfonso potrebbe far ridere chi si ricordasse delle di lui speciose minacce trasoniche dell'atto I,

Tiemble Castilla, España, Europa, el Orbe.

In somma il carattere di Alfonso è picciolo ed inconcludente; ed il poeta Diamante un secolo prima ne fece una dipintura più uguale. Dopo ciò Rachele affetta desiderio di partire, ed il re si ostina a farla rimanere, perdona agli Ebrei, vuol pure che ella governi per

lui,

lui, e colla maggior gravità di sovrano impone alla guardia che a lei obedisca e la colloca sul trono. Rachele ammette al bacio della mano i Castigliani trattandoli con sommo orgoglio. Essi si meravigliano della leggerezza di Alfonso, e non hanno torto, giacchè ora minaccia, ora teme, ora ordina il bando degli Ebrei, ora si pente, ora esiglia Rachele, ora la pone sul trono, e non è mai lo stesso.

Giornata III. I medesimi personaggi escono con altri sollevati della scena ultima dell' atto precedente. Or perchè entrare per uscir di nuovo? Se per unirsi in maggior numero e deliberare, dunque nell' intervallo degli atti si è fatta qualche altra cosa che non si vede in iscena a dispetto della jattanzia dell' autore che si arrogava un merito esclusivo. Se poi nulla si fa nel voto degli atti, cade *Huerta* ancora nel ridevole difetto di lasciar l' azione interrotta, che abbiamo notata in *Ayala* patrocinato dal *Sampere* o *Guarinos*. E però assai piacevol cosa vedere nel-

la

la stessa regia sala di udienza in faccia al trono raccorsi i congiurati, machinare, altercare, schiamazzare, sguainar le spade e gridar *muora muora*, senza che vi sia almeno un domestico del partito del re o di Rachele che gli ascolti o gli osservi. Essi partono ad istanza di Garcia che ne ottiene che si differisca l' eccidio di Rachele sino a che il re vada alla caccia. Manrique fa sapere a Garcia che Rachele l' esilia da Toledo, al che egli risponde magnanimamente. Quì l' autore fa nascere per incidente un contrasto fra loro, e Garcia rimprovera a Manrique varii tradimenti commessi dalle famiglie de' *Lara* e de' *Castro*, rimprovero nulla conducente all' argomento, ed inserito dall' autore per astio o per adulazione per la famiglia Garcia contro di quell' altre; e ciò unito alla menzione della predilezione del re per la caccia che svegliava l' idea di qualche allusione temeraria, sembra che avesse dato motivo alla sospensione della rappresentazione della tragedia. Rachele si pre-

 sen-

senta di nuovo piangendo, perchè il re ha determinato di andare alla caccia senza riflettere ai di lei pericoli. L' autore è caduto in quest' altro inconveniente per seguire anche quì la traccia di *Diamante*. Ma nel componimento di costui che non si limita alla durata di un giorno, ma abbraccia sette anni, la caccia per cui il re si allontana dalla reggia non è ripiego inverisimile, là dove nella favola congegnata da *Huerta* il re s' invoglia risolutamente di andare a caccia poche ore dopo che il popolo ha chiesta la morte di Rachele, quel popolo ch' egli ha poco prima mortificato con far sedere l' abborrita favorita sul trono e con rivocare il bando degli Ebrei. Ed in che egli si fida? Ne' soldati che ha chiamati in Toledo? Ma la sua passione dovea sugerirgli che que' nobili vantati da Garcia potevano aver fra essi qualche aderenza. Le lagrime di Rachele, cagione poco fa di *fenomeni rari e pellegrini*, riescono questa volta infruttuose. Il re va alla caccia. Rachele si con-

consola alla meglio, si asside un'altra volta sul trono, parla de' pubblici affari, decreta, e fa quello stesso ch' ella un secolo prima fece nella favola di Diamante *la Judia de Toledo*. Pensa di far troncar la testa a Garcia, ma viene interrotta da nuovi schiamazzi de' Castigliani. Chiama impaurita la guardia che l'ha abbandonata; si volge a Manrique che si ritira per avvertirne il re; s' indrizza a Ruben che le dà un freddo consiglio e parte. Queste circostanze esigerebbero un discorso rapido, cocente, e non ciò che ella dice in ventiquattro versi freddi anziche nò, per li quali si spende più tempo che non dovrebbero darle i Castigliani irritati, e non trattenuti da ostacolo veruno. L'azione si rallenta ancora per altri trenta versi recitati da Garcia prima di offerirle di salvarla facendola uscire per una porta secreta. Questo punto dell' azione richiedeva più moto che parole. Rachele non accetta l'esibizione di Garcia, ed i congiurati tornano colle spade alla mano

nò e vanno in traccia di lei. Garcia vorrebbe pur liberarla dalla morte e trattenerli, ma vedendo Ruben si ferma per rimproverargli con molte parole i perversi consigli dati a Rachele. N'era questo il tempo? L'azione corre, vola, e non permette indugio veruno. Osservo che la favola di Diamante in questo passo è più rapida. Ruben si nasconde dietro del trono, Rachele vuol far lo stesso, e trovandovi Ruben gli rinfaccia i pravi suoi consigli. Giungono i Castigliani, e Rachele va loro incontro, dicendo,

Traidores . . . mas que digo? en vano animo!
Nobleza de este reyno, asi la diestra
Armais con tanto obbrobrio de la fama
Contra mi vida?

Questo tratto è copiato, benchè male, dal poema *Raquel* inserito nel *Parnaso Español*. *Luis de Ulloa* che n'è l'autore, dice così:

Trai-

Traidores, fue decirles, y turbada
viendo cerca del pecho las cuchillas,
mudò la voz, y dijo, caballeros,
asi infamais los inclitos aceros?

Ognuno si accorge che tal pensiero si è peggiorato dal copiatore *Huerta*. Nel poema si concepisce, ma non si pronuncia la voce *traidores*, e con ciò si lascia luogo alla preghiera: nella tragedia l'ingiuria è scoccata, e la correzione giugne fuor di tempo. Nel poema Rachele vuol dire che ferendola essi macchiano i loro acciari col sangue di una femmina; nella tragedia si chiama *obbrobriosa* l'azione di armarsi contro di lei, ritrattando così la correzione; e rinfacciando loro la ribellione, la qual cosa rende inutile la preghiera. *Inclitos aceros* nel poema contiene una lusinga, che nobilita la condizione de' congiurati, il che non esprime la *diestra* detto nudamente nella tragedia. Finalmente la stessa energica concisione dell' originale nelle parole

Asi infamais los inclitos aceros
si snerva nella tragedia distendendosene il pensiero in due endecasillabi e mezzo.

Mentre Fañez pensa a fare uccidere Rachele, Ruben in mezzo a tanti robusti armati solo debole e vile cava fuori un pugnale (come dice) per difendersi. Fañez per non far macchiare le spade de' compagni nel sangue di una femmina, impone all' Ebreo di ucciderla promettendo a lui la vita. Ruben non si fa pregare, e la ferisce. I Castigliani si ritirano. Si domandi al poeta, perchè mai Ruben non seguita coloro che gli hanno promessa la vita? perchè rimane colà stupidamente col pugnale insanguinato alla mano? Rachele spirando chiama Alfonso, che giugne, ed ella ha tanto di fiato che può dirgli che la plebe sollevata l' ha destinata alla morte, e che Ruben l' ha ferita. Alfonso recita un lamento di venticinque versi. Ruben si sente accusare da Rachele, vede il furore del re, ascolta ciò che egli dice, e non fug-

fugge. Chi vide rappresentar la tragedia, mi assicurò che il pubblico si stomacò di vedere quell' insipida figura rimasta sì lungo tempo col pugnale alla mano. E doveva così avvenire. Il poeta voleva farlo morire, e non seppe trattenerlo in iscena con verisimiglianza. Alfonso alfine a lui si volge, gli strappa il pugnale, e gliel' immerge nel seno macchiando la sua mano reale del sangue vile dello scellerato Ebreo. Alfonso nella conchiusione procede in conseguenza del carattere datogli dal poeta, e le prime sue riferite incostanze non sono smentite dalle ultime. Egli incomincia dal fare l' uffizio del carnefice nella persona di Ruben; ma benchè prima alla sola idea che Rachele dovea allontanarsi avea chiesto ad un vassallo che gli togliesse la vita, ora alla vista del sangue e del cadavere di Rachele caldo ancora, repentinamente acquista dominio sulla sua disperazione, ed ammette in quel medesimo istante gli uccisori alla sua presenza e gli perdona, contentandosi di

dire

dire che serva loro di pena,

Contemplar lo horroroso de la hazaña.

Così termina questa tragedia di *Garcia de la Huerta* lavoro di quindici anni.

L'autore nella morte e nel carattere di Rachele non hà alterata la storia (benchè in tanti altri fatti l'abbia senza necessità falsificata) perchè era persuaso che *corregge meglio i costumi il gastigo del vizio ed il premio della virtù*. Quì di premio di virtù non si favella, se l'autore non istimasse virtù la ribellione ed il concu1care ogni riguardo dovuto alla maestà. Si tratta solo del gastigo del vizio. Rachele enunciata come una prostituta, *ramera*, avara, ambiziosa, nociva allo stato, cagione del letargo del re, merita la morte; nè può eccitare veruna compassione *tragica*, ma quella soltanto che detta l'umanità per gli rei che vanno al patibolo. Per convenire alla tragedia dovea rendersi meno odiosa senza lasciarla impunita. Questa è la differen-

renza che passa tra una vera esecuzione di giustizia ed un evento esposto sulla scena tragica. L' esecuzione reale lascia il fatto come è, la teatrale l' accommoda al fine della tragedia. Il poeta dee maneggiarlo in guisa che il personaggio destinato a commuovere si renda degno di pietà, affetto ammesso come naturale all' uomo ed opportuno a metter l' anima in agitazione per disporlo a ricevere l' ammaestramento che è l' oggetto morale della poesia. Rachele (eccetto la gioventù e la bellezza) non ha qualità veruna che faccia sospirare per la sua morte. Il poeta Diamante in questa medesima guisa dipinse la sua Rachele, ed *Huerta* calcandone le orme si diede un vanto non vero, dicendo esser tal piano *un suo sistema particolare*. Si noti però che la *Rachele* del *Diamante* desta più acconciamente la tragica compassione, perchè, oltre alla gioventù e alla bellezza, la mostra più innamorata, e nel fatal momento in cui è uccisa, le pose accanto il canuto suo padre, il quale mal-

maltrattato da' sollevati ne aumenta l' infelicità, e la rende più compassionevole. La *Rachele* dunque di *Huerta* manca d' invenzione, perchè ne tolse la traccia tutta da *Diamante*. Ed il sig. *Andres* errò anche in ciò che la stimò *originale e propria* di *Huerta*, non sapendo che egli altro non fece che versificare in nuova forma la *Judia de Toledo*. In questa guisa il sig. *Sebastian y Latre* non fece che verseggiar diversamente la *Procne y Filomena* di *Francesco Roxas*; nè altra differenza vi è tra questi due autori, se non che l' Aragonese ingenuamente ne prevenne il pubblico, ed *Huerta* lo dissimulò. Egli fe peggio ancora. In ricompensa di quanto egli prese dal *Diamante*, stimò bene di escludere la *Judia de Toledo* dalla collezione che eseguì al fine del *Teatro Spagnuolo*. Questa abbraccia trentacinque favole oltre della sua *Rachele* e delle sue traduzioni di cui bentosto parleremo. Ma qual pro reca alla nazione una collezione che non è nè ragionata, nè completa,

ta, nè scelta? Non è ragionata perchè nulla addita nè degli errori nè delle bellezze de i drammi: non completa perchè non pochi altri componimenti dovrebbe contenere: non iscelta, perchè alcuni in essa s'inserirono senza merito particolare. Chi avrebbe (diamone un esempio) omessa nelle favole *eroiche* o *la Judia de Toledo*, o *Dar la vida por su Dama*, o *los Amantes de Teruel*, le quali sempre riempiono di spettatori le scene spagnuole, per eleggere *Eco y Narciso* nojosa favola mitologica di *Calderon de la Barca* che più non si recita? La *Raquel* moderna per altro supera la *Judia* del *Diamante* per la versificazione che non è senza dolcezza, e per lo stile, eccetto ne' passi indicati dove degenera in gongoresco. È anche dell' antica più regolare, benchè per questa parte già si erano prima di *Huerta* distinti *Montiano*, *Cadahalso*, *Moratin*, *Ayala*, *Sedano*.

Ne' due tometti delle *Opere Poetiche* di *Garcia de la Huerta* si vede

un

un rame coll' incisione di Rachele moribonda, e dell' oziosa figura di Ruben, che col pugnale alla destra stà aspettando colla sinistra nel mento che venga Alfonso e l' uccida. Questo rame è animato dal seguente distico dell' autore:

Plebs ferro me saeva petit; pereoque libenter
Carnificis doctâ sic mage pulcra manu.

Il lettore non ne può comprendere il pensiero. Rachele (egli dirà) non può morir di buon grado, nè per l' esperta mano del boja divenir più bella. Ma eccone il comento. L' incisione del rame fu opera di *don Isidro Carnicero*; e l' autore per lodarlo volle fare una puerile allusione al di lui cognome *Carnicero*, scherzando sulla parola *carnifex* con darle erroneamente un doppio significato. *Carnicero* in castigliano dinota ciò che i Latini dicono *lanio*, e gl' Italiani *macellajo*. *Huerta* voleva che *carnifex* destasse l' idea di *boja* insieme, e di *macellajo*,

jo, di boja per adattarsi alla morte ricevuta da Rachele, e di macellajo per alludere al nome dell' incisore. Ma *carnifex* in latino significa soltanto il *verdugo* dell' idioma castigliano, che è il *manigoldo* dell' italiano; nè mai nella lingua degli Orazii e de' Tullii significò il bottegajo di un macello, come significa *carnicero*, e perciò il pensiero rimane nella testa dell' autore.

Volle anche il sig. *Huerta* rifare la *Venganza de Agamemnon* del maestro *Perez de Oliva* che la compose in prosa, e la scrisse sul gusto stravagante del *Bermudez* con ottave, odi, stanze, e con ogni sorte di versi rimati, ed anche con assonanti. Egli nell' azione si attiene al *Perez*, che seguita le orme di Sofocle, facendo anche riconoscere Oreste per mezzo dell' anello. *Huerta* in una nota coll' usata sua modestia si vanta di correggere Sofocle per far che *quedase con menos impropriedades*, cioè rimanesse spoglio della maggior parte de' suoi errori. Per conseguirlo bisognava in pri-

ma che egli sapesse quali errori ed improprietà appartenessero a Sofocle, e quali a' suoi traduttori ed indovini; di poi che egli avesse giuste idee delle proprietà convenienti al greco argomento, ed a' greci costumi, volendo rimpastare quella tragedia. Osservo intanto che egli ha preso un cammino che lo conduce al contrario della sua promessa. In prima tratto tratto egli ingigantisce le idee semplici naturali e patetiche del greco originale: ne perde le bellezze del Coro senza rimpiazzarle in verun modo: rende la favola pesante colla nojosa lunghezza e languore de' ragionamenti: per troncarne le pretese *improprietà*, rimoderna alcune usanze, e ne aggiugne altre nuove inescusabili. Che utile cambiamento è quello d'introdurre una *cassa* capace di un cadavere intero da portarsi sugli omeri de' Greci alla guisa de' facchini, in vece di lasciarvi l'urna antica che conteneva le ceneri di un estinto, e che poteva portarsi in mano, come rilevasi da Aulo Gellio nel par-

lar

lai di Polo, e dall' istesso Sofocle. Egli sin dalla prima scena fa dire ad Oreste: torneranno portando nelle mani χερων) *una picciola urna di bronzo, fingendo che contenga il mio corpo bruciato, e ridotto in cenere.* Anche nella scena della riconoscenza Elettra indirizzando la parola ad Oreste che crede morto, dice come io traduco,

Vieni pondo ben lieve in picciol vaso,

che picciol vaso significa quell' εν σμικρῳ κυτει, e non già un *atahud* o cataletto, come è tal passo deformato dal miglioratore *Huerta*. Che miglioramento è quest' altro di far che nasca in iscena, e si proponga da Cillenio il pensiere di fingere l' arca che ha da contenere un peso proporzionato ad un corpo umano, quando Sofocle provvidamente suppone questi preparativi già fatti prima che Oreste capiti coll' ajo in Micene? E perchè in oltre non imitare la vivacità dell' originale nella riconoscenza di Oreste in vece di raffreddarla sgarbatamente con fanciulle-

schi enigmi? *Chi sei?* dice l'Elettra dell' *Huerta*, ed il di lui Oreste risponde a maniera di oracolo,

Un hombre soy que en su sepulcro sulca
los mares de fortuna.

Queste sciocchezze doveano in Ispagna esser sostituite alla sobrietà di Sofocle? Così si sarebbe spiegato Gongora nel colmo del delirio, e così si è spiegato il di lui ammiratore *Huerta*, il quale apparentemente cambiò l' urna in *atahud*, per mettere in bocca di Oreste l' indovinello, *io sono un uomo che nel mio sepolcro solco i mari della fortuna*. Sofocle si era ben guardato dall' avventurare in faccia all' uditorio Clitennestra moribonda; ed *Huerta* nemico delle improprietà ve la spinge senza perchè, ed a solo oggetto di declamar tutta sola venti versi, e poi senza perchè ancora se ne torna dentro. Ora quando in argomenti sì rancidi, e trattati ottimamente da più di cento poeti, non si sanno combinar nuove situazioni patetiche che formino quadri terribili

bili alla maniera di Michelangelo; quando si hanno da riprodurre con nuovi spropositi, perchè esporsi a far di sè spettacolo col paragone? *Huerta* ha pur tradotta (dicesi) la *Zaira* da me non veduta; e mi auguro che ne abbia tolte le improprietà meglio che non ha fatto nell' *Agamennone* di Sofocle. Il suo compatriotto *Andres* disse di tal fatica di *Huerta* sull' *Agamennone*, che egli *volle far gustare a' suoi le bellezze del greco teatro*. Si è veduto che diverso fu l' intento dell' orgoglioso traduttore. Dovea però dire che volle rendere in castigliano tale argomento; perchè quale greca bellezza vi ha egli trasportata in vantaggio del teatro moderno? Ma neppure rettificando così il suo giudizio avrebbe proferita una giusta sentenza, perchè l' argomento dell' *Agamennone* già era nato in Ispagna per la traduzione del *Perez*. Tanti giudizii mal fondati, e tanti fatti erroneamente esposti, non che sulla letteratura straniera, sulla spagnuola, mostrano ad evidenza essersi il sig.

Andres ben poco curato di leggere gli scrittori nazionali, de' quali volle prendere la difesa. Senza ciò, come conciliare i lumi e i talenti di questo letterato colle sentenze che pronunzia?

Altre tragedie si composero in Madrid finchè io vi dimorai, ma non si rappresentarono. *Lorenzo de Villaroel* marchese di Palacios produsse una tragedia intitolata *Ana Bolena*, ed un' altra il *Conde Don Garcia de Castilla*, lodate dal sig. *Huerta*, ma da me non lette a cagione del mio passaggio in Italia. Vi erano ancora rimaste inedite il *Pelagio*, l' *Eumenidi*, i *due Gusmani*. Il sig. *Andres* rigido investigatore del perfetto a segno che in Italia non trova altra buona tragedia che la *Merope*, non ha poi trascurato d' inserire nella sua bell' opera non solo i componimenti gesuitici fatti rappresentare nelle loro scuole e colà rimasti, *Filottete*, *Gionata*, *Giuseppe*, *Sancio de Abarca*, ma quelli che pubblicarono *Bazo*, *Quadrado*, *Guerrero*, *Sedano*, *Ibañez* tutti derisi da' nazio-

zionali al pari del *Paolino di Autorbe y Corregel* e della *Brifeida* musicale di don *Ramon La-Cruz*. Io rispettando l'ingegnosa sua nazione lascio tutte siffatte filastrocche a i di lui sforzi per rapirle all' irreparabile dimenticanza.

Con più vantaggio ed onore della nazione rammenteremo alcune traduzioni delle tragedie francesi uscite dopo del *Cinna* del *Pizzarro Piccolomini*. *Eugenio Llaguno y Amirola* tradusse ottimamente l' *Atalia* del *Racine* spregiata dall' *Huerta*, e la pubblicò nel 1754. È verseggiata in endecasillabi sciolti interrotti da qualche rima arbitraria. La tradusse eziandio in Portogallo il dotto p. *Freire* prete dell' Oratorio occultandosi col nome di *Candido Lusitano* sotto di cui pubblicò più opere nel 1758. Vi premise una erudita dissertazione, in cui additò le bellezze di quell' originale capo d' opera che il sig. *Huerta* ingannando gl' innocenti suoi ammiratori stimò componimento cattivo di un *imbecille*. L' *Ifigenia* del medesimo *Racine* (a giudizio del famoso

 Huer-

Huerta) poeta dozzinale, si trasportò con tutto il garbo in castigliano, dal duca di Medina-Sidonia *Pietro de Guzman*, e si pubblicò nel 1768. Questo medesimo cavaliere nel 1776 fece imprimere la sua versione del *Fernando Cortes* di *Alessio Piron*. Egli cessò di vivere nel 1778.

Rimane a parlare di tre esgesuiti spagnuoli tra noi trapiantati, i quali spesero onoratamente il loro ozio in comporre alcune tragedie nell' idioma italiano, cioè dell' abate *Giovanni Colomès* catalano, di *Emmanuele Lassala* valenziano, e di *Pietro Garcia de la Huerta* fratello dell' autore della *Raquel*.

L' ab. *Colomès* nel 1779 pubblicò in Bologna il suo *Marzio Coriolano*, argomento trattato colla solita irregolarità dal *Shakespear* e dal *Calderòn de la Barca*, e languidamente da altri. Non è tanto la sterilità che lo renda scabroso a maneggiarsi, quanto l' impossibilità di combinare verisimilmente in un giorno ed in un luogo l' angustia di Ro-

Roma assediata da' Volsci, e quella di Marzio combattuto dalla vendetta che vuol prendere de' suoi nemici nazionali e dall' amor filiale. Chi vuole spaziarsi sullo stato di Roma, è costretto a render Marzio invisibile, come fece nella sua tragedia il nostro Cavazzoni-Zanotti. Chi vuol trattare dell' inflessibilità di Marzio espugnata da Vetturia, troverà sterile la materia per cinque atti. Non so però perchè non si è procurato di trattare in soli tre atti il contrasto dell' amor filiale, e del desiderio di vendicarsi nel cuor di Marzio, colla vittoria del primo che ne cagiona la morte. Il *Colomès* ha unito lo stato di Roma, la vittoria di Vetturia, la morte di Coriolano; ma ne riduce l'azione ne' contorni di Roma, ora nel campo Marzio, ora nel tempio di Marte, ora nel campo de' Volsci, e tutta la ristringe con qualche violenza nel tempo prescritto dal verisimile. Essa incomincia da un punto lontano trattenendosi i Romani ne' Comizii senza punto sapere dell' invasione de' Volsci,

i quali hanno già espugnata Lavinio, cacciati i Coloni Romani da Circe, Trebbia, Vitellia e Polusca, dilatati i proprii confini sino al Tebro. Si rinserrano poi troppe cose nella durata di un giorno, dovendosi fare accampare i Volsci, dar luogo ad una tregua, superare il Gianicolo, tramarsi una congiura contro Marzio dichiarato dittatore, rompersi la tregua, venirsi a un altro fatto d'armi, allestirsi barche e legni per passare il Tevere, farsi due abboccamenti colla madre, una zuffa nel campo de' Volsci, seguir la morte di Tullo, la sortita de' Romani, la fuga de' Volsci, l'uccisione di Coriolano. Contuttociò lodevoli soprammodo sono gli sforzi dell'autore per averla scritta con felicità in un linguaggio straniero. E chi oserebbe far motto di qualche squarcio prosaico, di alcun verso duro, o di qualche sentimento spiegato men precisamente? Questo è il caso in cui l'indulgenza è giustizia. Accennerò anzi con piacere qualche tratto pregevole. Nell' atto I. si osserva una fe-

felice imitazione di un pensiero di Metastasio. Zenobia dice,

Salvami entrambi,
Se pur vuoi ch' io ti debba il mio riposo,
E se entrambi non puoi, salva il mio sposo.

Vetturia nel Marzio dice:

Ad una madre
Tu ridona il sostegno, e con la patria,
Se puoi, lo riconcilia: ma rammenta,
Che di Roma sei padre. Salva entrambi,
Ma se il figlio non puoi, Roma almen salva.

Patetico è il discorso del sacerdote nell' atto III: felice l' immagine che Volunnia rappresenta a Marzio di se stesso posseduto da' rimorsi nel caso che trionfasse di Roma: grave la seconda scena dell' atto V, in cui Vetturia espugna la durezza del figlio: buone imitazioni di Torquato Tasso si scorgono nella scena sesta descrivendosi la rotta de'

de' Volsci: interessante in fine l'ultima scena per la morte di Coriolano.

Del medesimo abate *Colomès* è l'*Agnese di Castro* uscita in Livorno nel 1781. La *Castro* del *Ferreira*, come già narrammo, copiata e piggiorata dal Bermudez (*a*), è la sorgente delle *Agne-*

(a) *La tragedia del* Bermudez (scrisse il *Colomès*) *è per gli Spagnuoli quello che è in Italia la Sofonisba, ed ha le virtù* di questa *ed i suoi difetti*. Con pace di questo letterato che io pregio molto ed ho conosciuto di persona nella mia dimora in Bologna, io veggo troppa distanza, infinita distanza tralla *Sofonisba* e la *Nise*, tra il *Bermudez* ed il Trissino. Il *Bermudez* fu un plagiario convinto, il Trissino inventore nel suo dramma; il primo peccò nelle unità, il secondo insegnò all' Europa la greca esattezza: il primo formò un atto quinto assai freddo ed insipido, il secondo riuscì molto interessante appunto nello scioglimento: il primo intepidì la passione di Don Pietro colle affettate espressioni, il secondo è tutto semplicità e verità: il primo posteriore a tanti altri moderni tragici ebbe pur bisogno di copiare la favola e i pensieri del *Ferreira*, il

gnesi posteriori. La *Cerda* ed altri Spagnuoli la trasformarono in un mostro tragicomico. La *Motte* ne fece la felice sua *Inès*. Apostolo Zeno trasferendola ad un' altra nazione ne compose il melodramma *Mitridate*. Più felicemente si allontanò dalle altrui vestigia Pietro Metastasio nel *Demofoonte*, il quale mette capo ancor più nell' *Edipo* di Sofocle, e nella *Semiramide* del Manfredi, che nella *Inès*. Il sig. *Colomès* ha seguita l' *Inès* del *La-Motte* nelle principali situazioni e nello scioglimento, benchè non lascia di render nobilmente giustizia alla bella produzione del Cesareo poeta Romano. La sostanza dell' *Inès* e dell' *Agnese* è la stessa, variando solo in alcune circostanze. Ciocchè nella tragedia del *La-Motte* opera la regina, viene nell' *Agnese* del *Colomès* eseguito dal

---

il secondo formandosi su i Greci servì di esempio a tutte le moderne nazioni nel far risorgere la tragedia regolare in Europa.

dal siniscalco del regno; ma i motivi che agitano la regina sono assai più attivi, perchè concernono direttamente la persona di *Agnese*, per cui viene rifiutata la propria figlia; là dove l'odio di Alvaro è contro Ferdinando, e non contro la di lui sorella. La parola data da Alfonso al re di Castiglia cagiona nell'uno e nell'altro dramma il pericolo di Agnese, e la ribellione del principe. Ma il carattere di Alfonso nella favola francese è di un padre sensibile che ama il valore del figliuolo, benchè sia disposto a punirlo, nè il poeta Cesareo ha calcato diverso sentiero nel *Demofoonte*; là dove il *Comès* fa nascere perturbazioni meno tragiche col formare il suo Alfonso severissimo per natura, poco sensibile agli affetti di padre, e prevenuto contro del figliuolo. Il secreto delle nozze occulte svelato al re forma una scena interessante dell'atto V dell'uno e dell'altro dramma. Nel francese però fa più grande effetto; perchè l'arcano si è conservato solo tra il principe e

la

la consorte, e bisogna dire a gloria di Metastasio che è maggiore ancora nel *Demofoonte*, perchè la sola necessità lo strappa dalla bocca di Timante per salvar Dircea dal sacrifizio. Nel dramma del *Colomès* però in prima non è sì pressante la necessità di svelare il secreto alla regina sin dal principio, e poi ne restano di mano in mano istruiti molti personaggi. Nel dramma francese al racconto d' Inès il re si commuove e concede il perdono, la riconosce per moglie del principe ed abbraccia i nipoti; ed il *Colomès* si è bene approfittato di questa bella scena. Il veleno apprestato dalla regina ad Agnese, per cui diviene inutile il perdono ottenuto, e ne rimane estinta, è ritrovato dell' autor francese, e gli è stato rubato da diversi tragici dozzinali. Certo *La-Motte* non lo dee a veruno, nè gli fu sugerito dalla storia della Castro. Era dunque più bello che il *Colomès*, ingenuo per altro, e probo uomo, dopo di averlo trascritto, lo riconoscesse da quel Francese, che dire

dire con poca gratitudine, che *per necessità dell' azione ha dovuto incontrarsi con lui*. La sua candidezza avrebbe accresciuto il proprio merito di avere abbellito questo colpo con nuove acconce espressioni. La stessa istorica imparzialità che ci obbliga a tal confronto, ci fa dire, che il *Colomès* ha prestate a questo argomento nuove bellezze. Tale ci sembra la voce sparsa ad arte dal falso Alvaro della finta morte del re, per leggere nell' animo del principe, e per assicurarsi che *Agnese* sia da lui amata. Per lo stile lascia rare volte di esser grave, ed il patetico n' è ben sostenuto, e con passi armoniosi e robusti compensa certe espressioni che parranno intralciate, più prosaiche, e meno precise e vibrate. Debbo pur anche far notare che la ricchezza, l' energia, e la maestà della lingua italiana, e le maniere usate da' nostri poeti grandi, danno all' *Agnese* un certo che più grande che manca al cattivo verseggiatore *La-Motte*. Pieno di poetica vivacità non iscompagnata dal-

dalla passione, è il racconto di *Agnese* alla regina nell' atto II: quanto ella dice nell' atto V, è parimente espresso con verità ed affetto: chiama l' attenzione il discorso ch' ella fa al re quando discolpa il principe. In somma il sig. *Colomès* con iscelta più felice in questa seconda tragedia ha dato al teatro un' *Agnese* non indegna degli sguardi degli eruditi; e la Spagna dovrebbe gloriarsene, come la più regolare ed appassionata uscita da un suo figlio, e desiderare che fosse stata composta in castigliano. Si rileva da una lettera dell' autore scritta al sig. Pignatelli, che egli avrebbe accompagnata l' *Agnese* con altre due tragedie, se la sua salute gli avesse permesso *di aggiugnere l' ultima lima al suo lavoro*.

Uscì nel 1779 in Bologna l' *Ifigenia in Aulide* dell' abate *Lassala*, che nel dedicarla alla contessa Caprara descrive l' invenzione del pittore Timante di dipingere Agamennone col volto coperto. Timante però posteriore a Polignoto che fioriva verso l' olimpiade XC, non

non fù l' inventore di tal ripiego che appartiene all' istesso Euripide nato l' anno primo dell' olimpiade LXXV. Euripide disse di Agamennone che *volse il capo indietro, pianse dirottamente, e si coperse gli òcchi con la veste,*

. . . . κάμπαλιν ςρέψας κάρα
Δάκρυα προῆγεν ὀμμάτων πέπλον προθεις.

Nocquè al sig. *Lassala* la scelta di un argomento incapace di migliorarsi dopo di Euripide e *Racine*, i quali a' posteri non lasciarono se non l' alternativa o di copiarli o di traviare. Egli debbe a quest' ingegni originali la semplicità, l' orditura, lo scioglimento e le situazioni principali dell' azione. Sarebbe a desiderare che vi si fosse anche attenuto in certi passi. Il carattere di Menelao, che pure nella tragedia greca sembra in certo modo incostante, in questa del *Lassala* comparisce ancor più difettoso. In prima egli è inoperoso, si esprime con bassezza, e villania col fratello, e nel cangiamento che fa si dimostra arrogante, in-

incongruente, ed opposto a' proprii interessi. Il tragico Greco compensa il difetto accennato prestando al marito di Elena discorsi lontani da' colori adoperati dal suo imitatore Valenziano. Con più senno egli ad esempio del Francese si sarebbe dipartito dal Greco nello scioglimento, in vece di adottarne la macchina a' nostri tempi non credibile. Si allontana poi il *Lassala* dall' uno e dall' altro tragico nell' oziosa scena seconda dell' atto II, in cui Achille *con gli occhi bassi* dice alle principesse che *gode del loro arrivo*, e che *non può trattenersi*, e parte. Sconcio, intempestivo, e mal espresso e falso è il seguente pensiero di Agamennone:

Nel cristallo stesso
Dinanzi a cui ordinando il crine sparso
L' arte accresceva a sua beltà ornamento,
Cercherò almen di te la fida immago

Impressa un dì, ma fuggitiva altrove,
Sarà dispársa, e cancellata ovunque
Esser solea.

Delicatezza e proprietà si desidera anche nell' atto III nella scena di Clitennestra ed Achille. Lo stile manca di precisione, di proprietà, di forza, e di sublimità, lussureggia, ed enerva i sentimenti col distenderli con verbosità. La frequenza e non variata spezzatura del verso ne toglie ogni armonia. La locuzione è prosaica talmente che scrivendosi seguitamente come si fa in prosa, non vi si distinguerebbe il numero de' versi. Circa la lingua tutto si dee perdonare a uno straniero che si studia di coltivar quella del paese ove abita. Osservo nonpertanto che vi si trova espresso con passione e felicità ciò che nell' atto IV dice Ifigenia al padre, tratto dal greco, e ciò che ella dice ancora nella conchiusione della settima scena dell' atto V.

L' esgesuita *Pedro Garcia de la Huer-*

Huerta non prese a tradurre o imitare favole straniere; ma pieno dello spirito di *Vincenzo* suo fratello volle recare al nostro idioma in versi sciolti la di lui *Raquel*, com' egli dice,

Per la gloria di dare all' un germano
Dell' altro un segno di verace amore.

Egli ad eccezione di aver soppresse le millanterie stomachevoli della prefazione dell' edizione matritense della *Rachele*, e ratificata alcuna delle varie espressioni false e gongoresche dell' originale, attende unicamente a servire al dovere di fedel traduttore, e nella sua copia non altera punto la tracccia della favola spagnuola, nè rende meno ineguale e più congruenti i caratteri, nè dà più fondamento alla compassione tragica, nè corregge gli errori di storia, nè tutte castiga le intemperanze dello stile. Questo semplice giudizio portato sulla versione della *Rachele* non è stato punto alterato dopo che seppi che *Don Pedro de la Huerta*,

in non so quale sua operetta che avea trasmessa per istamparsi a Madrid, abbia trattato l' autore della *Storia critica de' Teatri* con tutta l' animosità e l' asprezza fraterna. Noi annojati dalle inette sofistiche cicalate de' piccioli entusiasti apologisti che sacrificano all' amor di partito le arti e la verità, e turbano la tranquillità delle lettere con gli orrori e gl' impeti de' fazionarii, lasceremo per ora borbottare in pace, ed insolentire a sua posta quest' altro exgesuita, e ci contenteremo per suo meglio di augurargli miglior gusto, e minor villania e *spleen* del di lui fratello.

CA-

CAP. VI

Teatro Spagnuolo Comico e Tramezzi.

I

Commedie.

QUanto più siamo persuasi dell' acutezza dell' ingegno spagnuolo nel trovar nelle cose il ridicolo, e dell' eccellenza della ricchissima lingua di tal nazione che si presta con grazia e lindura alle festive dipinture de' costumi; tanto maggior meraviglia ci reca il vedere in quelle contrade sì negletta la buona commedia nel secolo XVIII, in cui anche nel settentrione vanno sorgendo buoni imitatori di Terenzio e di Machiavelli, *Wycherley* e *Moliere*.

Non possiamo rammemorare senza ribrezzo tra' comici scrittori nella prima mettà del secolo altri che *Giuseppe Cañizares*, sebbene da' satirici del suo tem-

tempo motteggiato come cattivo verseggiatore. Seguitando il sistema de' passati drammatici, egli scrisse commedie sregolate ma dilettevoli per la buffoneria, e prossime alla farsa. Debbo però prevenire la gioventù che la farsa non è mica opera spregevole o facile. L' esperienza giornaliera dimostra che per mille drammatici che tesseranno tragedie regolate, ma insipide destinate a morire il dì della loro nascità, a stento se ne incontrerà uno che sappia comporre una farsa piacevole atta a resistere agli urti del tempo, come son quelle di Aristofane o di *Moliere*. Le favole del Cañizares da me vedute ripetere in Madrid sono: *El honor da entendimiento*, *el Montañes en la Corte*, *el Domine Lucas*. Nella prima si dipinge una specie di Cimone di Giovanni Boccaccio, il quale non per amore ma per onore diviene scaltro, cangiamento che si rende verisimile per la durata dell' azione di più mesi. Nella seconda si fa una piacevole pittura locale della vanità degli abitatori delle

mon-

montagne delle Asturie, i quali si tengono per nobili nati, ed ostentano la loro *executoria* ossia carta di nobiltà in ogni incontro. Il titolo del *Domine Lucas* è tolto da una commedia di *Lope de Vega* che ebbe luogo nel *Teatro Spagnuolo* del *Linguet*. Ma la favola del *Cañizare* è assai più piacevole, ed è la sola che con tal titolo comparisce su quelle scene. Il *Domine Lucas* è uno studente de' monti Asturiani sommamenre goffo ed ignorante; ed il di lui zio che esercita l'avogheria, non è meno ridicolo. Ha costui due figliuole, delle quali la prima egli destina a don Lucas, il quale però ama l'altra sciocca e semplice al pari di lui. Aumenta il ridicolo del carattere di don Lucas il capriccio di volere esperimentar Leonora a lui promessa, e prega un suo amico che è di lei occulto amante, a fingere di amarla, e gliene dà tutto l'agio.

Ma il primo che abbia osato pubblicare in Ispagna una commedia senza stravaganze, fu l' autore di una buo-

na *Poetica Spagnuola Ignazio Lu-zàn*. Diede egli nel 1751 alla luce in Madrid sotto il nome del *Pellegrino* una giudiziosa traduzione in versi coll' assonante del *Pregiudizio alla moda* di *La-Chaussèe* intitolandola *la Razon contra la moda*.

L' avvocato *Nicolàs Fernandez de Moratin* mentovato fra' tragici si provò anche nel genere comico, e nel 1762 impresse la sua *Petimetra*, nella quale, ad onta di una buona versificazione, e di una lingua pura, e della natural vivacità e grazia dell' autore, riuscì debole nella dipintura di *donna Geronima*, e sforzato ne' motteggi, e cadde ne' medesimi difetti ch' egli aveva in altri ripresi. Ne scrisse un' altra intitolata *El ridiculo don Sancho* che rimase inedita. Essendosi compiaciuto l' autore di permettermene la lettura, vi ammirai pari armonia nella versificazione e grazia di locuzione, ma parvemi priva di energia e d' interesse nella favola e nel costume.

Nel *Saggio teatrale* del sig. *Seba-*

stian

stian y Latre si pubblicò anche una di lui riforma del *Parecido en la corte*, in cui procurò di conservare le unità, ma poche volte ritenne le grazie dell' originale.

Nel 1770 uscì in Madrid la commedia intitolata *Hacer que hacemos*, cui noi potremmo dare il titolo di *Ser Faccendone*, di uno che vuol mostrarsi sempre affaccendato, ma che nulla ha da fare. L' autore si occultò sotto il nome di *Tirso Ymareta*. Questo nome si vuole anagramma di *Tommaso Yriarte*, di cui parleremo da qui a poco; ma se egli ricusò di riconoscere per sua tal commedia, non è giusto attribuirgliela, benchè gli appartenga, tanto più che egli si è nominato in altre due favole. *Tirso* dunque racchiuse in un giorno l' inazione di questa favola con particolare nojosità. Egli avea in mente un embrione accozzato di molti tratti ridicoli di un uomo che vuol mostrarsi pieno di affari, e non fa mai nulla; ma gli mancò la necessaria sagacità nella scelta

dei

de' più teatrali, nel dar loro la dovuta graduazione, nell' incatenarli ad una azione vivace propria della commedia, e nel prestarle interesse e calore.

Tutte le altre favole pubblicate nella penisola sono tali che ci rendono preziose le irregolarità, e le stravaganze ancora del secolo XVII: E quando mai al tempo del *Calderòn* venne alla luce una favola più mostruosa del *Koulican* di un tal *Camacho?* Quando si videro più sciocche fanfaluche di quelle che portano il titolo di *Marta Romorandina* mostruosità insipide di trasformazioni e magie, che nella state del 1782 per un mese intero si recitarono con meraviglioso concorso ogni giorno? Quando si tradussero ottimi drammi forestieri più insulsamente e sconciamente di quello che *Ramòn La-Cruz*, ed altri simili poetastri fecero del *Temistocle*, dell' *Artaserse*, del *Demetrio*, dell' *Ezio*, dell' *Olimpiade* deteriorate e tradite da capo a fondo, e segnatamente imbrattate coll' introdurvi un buffone che interviene ai tratteni-

nimenti de're, e degli eroi Greci e Romani? Quando ne' secoli più rozzi di ogni nazione si sono presentate sulle scene favole più incondite di quelle rappresentate in Madrid dal 1780 inclusivamente sino al carnevale del 1782 della *Conquista del Perù*, del *Mago di Astracan*, del *Mago del Mogol*? Io non ne nomino i meschini autori per rispettar la nazione; ma probabilmente essi troveranno ricetto nella *Biblioteca de' viventi* del *Sampere* per morire ed esser seppelliti in coro in siffatto scartabello, di cui sento che in Ispagna altri già più non favella se non che il proprio autore.

Gli ultimi anni del secolo XVIII ci presentano pochi componimenti ma ben degni di nominarsi con onore. Non si cerchino però negli scritti apologetici, nè del *Nasarre*, nè dell' *Huerta*, nè del *Lampillas*, nè dell' *Andres*. È il Napoli-Signorelli preteso scrittore antispagnuolo, che con dispendio se gli ha fatti venire dalle Spagne per rendere loro giustizia; e se gli apologisti ne

fa-

faranno per ventura menzione nelle ristampe de' loro libri, non ne saranno obbligati che alla *Storia de' Teatri* in sei volumi, ed alle *Addizioni* che vi feci nel 1798.

Los Menestrales (gli artigiani) commedia di cinque atti in versi endecasillabi con assonante di *Candido Maria de Trigueros* si rappresentò e s'impresse in Madrid nel 1784 in occasione della pace conchiusa coll' Inghilterra, e della nascita de' due reali gemelli Carlo e Filippo. Lodevole fu il disegno dell' autore di esporre sulla scena alla pubblica derisione la ridicola vanità degli artigiani, i quali abbandonando il proprio mestiere sorgente della loro opulenza, sacrificano tutto per parer nobili, ed o si coprono di ridicolo, o cadono nelle ultime bassezze, e giungono anche ai delitti. *Trigueros* osserva in questa favola le regole dell' unità, si attiene scrupolosamente alla pratica moderna di non mai lasciar vota la scena, e si vale di una locuzione propria della mediocrità de' per-

so-

maggi imitati. Vi si spargono quà e
acconciamente varie invettive contro
e' pregiudizii, e delle gotiche opinioni
e' nobili, che per puntigli ereditati
alla barbarie conculcano la virtù e la
giustizia. Un villano p. e. con un asi-
no carico di paglia urta, e spinge al
suolo un nobile immaginario, ed un
altro impostore che ha preso il titolo
di *barone* essendo di origine e di me-
stiere ciabattino, dice con disdegno,
no merece mil muertes? y el honor?
La don Giovanni personaggio sensato
lo riprende.

No hay mas que dar mil muer-
tes? . . .
Dar la muerte por un capricho
solo
à un hombre! al que es mi her-
mano! me extremezco.
Quando llegarà el dia alegre y
santo
que olvidemos que huvo en to-
scos tiempos
estos nombres odiosos y crueles
de pundonor, venganza, punto
y duelo? La

La giovane Rufina carattere freddo ma di buona morale nella scena seconda del II atto vorrebbe che Cortines suo padre (sarto di mestiere che si adira se altri se ne sovvenga , e vuol passar per nobile) venisse richiamato alla ragione col mostrarglisi per qualche via gl' inconvenienti della sua vanità ; ma come buona figliuola teme che tal disinganno accader possa con danno o dispiacere del padre . Quindi nella scena seguente domandandole Giusto che cosa mai pensi di ciò che si va disponendo, ella con tenerezza risponde :

que à mi padre
me manda obedecer el santo cielo:
si tu remedio encuentras , sin que tenga
pesar Cortines , me daràs contento .
Pero vè que es mi padre .

Non posso con tutto ciò lasciar di dire che la favola procede con lentezza e languore , e si disviluppa sforzatamente usandosi ne' primi atti varie reticenze senza vedersene il motivo per ri-

ridurre tutto allo scioglimento. Anche i caratteri abbisognano di maggior naturalezza ed energia, specialmente quelli di Rasa e di Pitanzos. Scarseggia finalmente di sali e lepidezze urbane, e di partiti piacevoli, ed è ben lontana da quella forza comica che chiama l'attenzione, rapisce e persuade con diletto. Ma perchè la sua regolarità e giudizio, e l'oggetto morale che vi si nota, non ha stimolato a conoscerla qualche apologista nazionale degli ultimi anni?

Nè *Andres*, nè *Lampillas*, nè *Huerta* esageratori *sur parole* del merito comico delle favole di *Naharro* e della *Celestina* (che battezzano per componimento teatrale), mostruose produzioni che mal conobbero, hanno procurato d'informarsi, se in mezzo alle stravaganze anche a' nostri dì esposte sulle scene spagnuole siesi recitata una commedia pastorale in cinque atti con cori, e con prologo eziandio composta, ed impressa in Madrid l'anno stesso 1784 per la pace fatta coll' Inghilter-

terra, e per la nascita stessa de' reali gemelli? Essa appartiene a *don Juan Melendez Valdes*, e l'antispagnuolo preteso Napoli-Signorelli ne dà contezza in Italia, e provvede all' indolenza degli apologisti spagnuoli sempre ingrati, e declamatori, e sempre copisti desidiosi.

Il *Valdes* ha posta in azione la novella di Basilio e Chiteria leggiadramente descritta dal celebre *Cervantes* nella Parte II del *Don Quixote*, e l' ha ingenuamente citato, intitolandola *las Bodas de Camacho*, le nozze di Camaccio. Lo stile sobrio per la giustezza de' sentimenti e per la proprietà dell' espressione, ricco e copioso d' immagini e di maniere poetiche ammesse nel dramma pastorale, appassionato ne' punti principali della favola; la verificazione armoniosa di endecasillabi e settenarii alternati e rimati ad arbitrio; i caratteri singolarmente di Basilio, di Chiteria, di Petronilla, Don-Chisciotte ben sostenuti; la passione espressa con vivacità e naturalezza; lo sciogli-

men-

mento felicemente condotto sulle tracce dell' autor della novella; l' azione che in ciascun atto dà sempre un passo verso la fine; tutto ciò raccomanda a' contemporanei imparziali questo componimento e l' avvicina in certo modo alle buone pastorali italiane. Quanto dice Chiteria meriterebbe di trascriversi interamente. In un monologo pieno di un pateticò che giugne al cuore, dice la pastorella nella scena prima del atto II:

Ay! Esta misma vega
Testigo fue de nuestro amor, testigo
De mil hablas suaves,
De mil tiernas promesas, y mil juegos,
Que eran un tiempo gloria,
Y ahora son dolor en la memoria.
Aqui dulce cantaba,
Allí allegre reia,
Aquì con su guirnalda me ceñia,
Y alli me la quitaba!

Ay triste! el valle dura,
Y acabò mi ventura!

Nella terza scena del III in cui si parlano la prima volta dopo la lor divisione Basilio e Chiteria, la tenerezza disgraziata aumenta a meraviglia l'interesse, e commuove e penetra nell' intimo dell' animo di chi legge o ascolta. Cresce nel IV il movimento pel festivo e lauto apparecchio delle nozze, e per la protezione che Basilio implora di Don Chisciotte, raccontandogli il vero della propria disperazione misto col finto soccorso del mago e del presagio di lui che dispone lo scioglimento condotto con verisimilitudine e con espressioni confacenti allo stato di Basilio ed al concertato disegno.

Urtarono due altri moderni scrittori teatrali verso gli ultimi tre lustri del secolo XVIII contro la corruzione del teatro spagnuolo sostenuta da' commedianti e dal *La-Cruz* e suoi colleghi in mostruosità sceniche. Furono tali due scrittori *Tommaso Yriarte* e *Leandro Fernandez de Moratin*. Il primo fu

Ar-

Archivario della real Segreteria di Stato, che si vuole l'autore della riferita commedia *Hacer que hacemos*, e scrisse due commedie assai migliori, intitolate *El Señorito Mimado*, ossia la *Mala Educacion*, e la *Señorita Malcriada* impresse nelle opere dell' autore, indi separatamente nel 1788, due lodevoli argomenti felicemente scelti per istruire e dilettare.

Si rappresentò la prima nel 1788 in Madrid nel *Coral del Principe*, e piacque. La dipintura di un giovane educato con moine e carezze senza verun freno da una madre debole e compiacente, e cresciuto senza virtù e abbandonato alla leggerezza e al libertinaggio, dovè interessare pel vivo ritratto degli effeminati sbalorditi originali, i quali abbondano nelle società culte e numerose. I caratteri di don Mariano mal educato, di sua madre che chiama amor materno la cieca sua condiscendenza, di donna Monica avventuriera che si finge dama, e serve di zimbello in una casa di giuoco, sono

comici ed espressi con verità e destrezza. Conveniente è quello di don Cristofano tutore e zio del Signorino accarezzato che si occupa a riparare gli sconcerti della famiglia. Sono figure subalterne, e tal volta fredde, donna Flora, don Alfonso e don Fausto. Nell' ultimo atto esce una sola volta in teatro don Taddeo *Trapalon* che è un ritratto degli antichi *sicofanti*. La favola consiste nel discoprimento e nella punizione di donna Monica e nell' esiglio di don Mariano per essere stato sorpreso in un giuoco proibito che porta in conseguenza il dolore della madre ed il matrimonio che non interessa punto di Flora con Fausto. L' azione si conduce regolarmente con istile proprio della scena comica, e colla solita buona versificazione di ottonarii coll' assonante. Taluno troverà soverchie le operazioni della favola nel periodo che si racchiude dall' ora di sesta all' annottare. Il *trage de por la mañana* di don Mariano indica che egli venga a casa prima dell' ora di pran-

pranso; e se egli non ha desinato nella propria casa, non dovea dirsene un motto? La venuta di donna Monica nell' atto III in casa di don Cristofano dopo essere stata ravvisata per la stessa Granatina, sembra poco verisimile, e con un solo di lei biglietto poteva invitarsi don Mariano al giuoco e rimetterglisi le lettere falsificate di Fausto e Flora. Soprattutto vi si desidererà più vivacità e più necessario incatenamento ne' passi dell' azione. Noi facciamo notare tralle cose più lodevoli di questa favola le origini della corruzione del carattere di Don Mariano indicate ottimamente nella seconda scena dell' atto I, e la di lui vita oziosa descritta da lui stesso in pochi versi nella settima del medesimo atto. *Voi non sapete vivere*, egli dice a Fausto, *siete schiavo del vostro impiego*; aggiugne,

No señor, la liberdad . . .
Por eso, quando ha dicho algo
Mi Madre sobre buscarme
Destino, se lo he quitado

 De

De la cabeza . . . . La vida
Es corta . Se pasa un rato
De paseo, otro de juego,
Quattro amigos, al teatro,
Algun baile, la tertulia,
Tal qual partida de campo;
Y uno gasta alegramente
Lo poco que Dios le ha dado.

Stimabile finalmente è l'incontro comico della scena dodicesima dell' atto II di donna Monica dama riconosciuta per Antonietta di Granata, ed artificiosi i di lei raggiri per ismentir don Alfonso.

Gettata sul conio della precedente è la *Señorita Mal-criada* impressa e non rappresentata ch' io sappia, nella quale si descrive una fanciulla ricca guasta dall' educazione di un padre spensierato; come nell' altra è una madre oscitante e mattamente indulgente che corrompe il costume del figliuolo. Vi s' introduce una donna Ambrosia vedovetta trincata di dubbia fama, che alimenta nella *Pepita* capricciosa impertinente intollerante tutte le dissipazioni

della

della gioventù senza costume, e fomenta la di lei sconsigliata propensione per un vagabondo ciarlatano; come nella prima favola donna Monica avventuriera contribuisce alla ruina di don Mariano. Don Eugenio onorato cavaliere che ama Pepita e vorrebbe correggerne i difetti, equivale al Fausto della prima commedia: don Basilio che fa riconoscere nel finto marchese un vero truffatore di mestiere, corrisponde ad Alfonso, per cui viene a scoprirsi la falsa dama dell' altra favola. Il viluppo e lo scioglimento di questa è fondato, come nella precedente, nell' artificio di due finte lettere. La critica potrebbe suggerire che meglio forse risalterebbero gli effetti della pessima educazion di Pepita, se la di lei zia si mostrasse meno pungente in ogni incontro, e don Eugenio innamorato meno nojoso, che ostenta sempre una morale avvelenata da un' aria d'importanza e precettiva. Questo Eugenio poi non dovrebbe continuare nè a moralizzare nè a correggere Pepita promessa

 ad

ad un altro a cui il padre ha già contati diecimila scudi per le gioje. Pepita in tali circostanze non dovrebbe nell' atto II innoltrarsi in una lunga e seria conferenza deliberativa col medesimo Eugenio e con la zia. Il carattere di Bartolo portato a tutto sapere e a tutto dire non dovrebbe permettergli di tacer come fa in tutta la commedia l' importante secreto della finta lettera posta di soppiatto in tasca di don Eugenio, che egli non ignora sin dall' atto I. Sembra in fine che in una favola che l' autore vuol che cominci di buon mattino e termini prima di mezzodì, non possano successivamente accadere tante cose, cioè diverse conversazioni riposatamente, consigli, trame, deliberazioni, una scena di ricamare poco propria in campagna, un giuoco di *tresillo*, indi un altro di *ventuna*, ballo, merenda, accuse contro Eugenio e Chiara, discolpe, arrivo di un nuovo personaggio ec. Chechesia però di tutto ciò la favola merita lode per la regolarità, per lo stile conveniente al ge-

genere de' caratteri di Pepita, di Ambrosia, di Gonzalo e del marchese, nel qual personaggio con molta grazia si mette in ridicolo il raguettismo di coloro che sconciano il proprio linguaggio castigliano con vocaboli e maniere francesi, del cui carattere in Italia diede l'esempio Scipione Maffei nel suo *Raguet*, ed in Ispagna il riputato *Isla*, autore del *Fray Gerundio*.

L'altro stimabile moderno autore sì benemerito della buona commedia nazionale il sig. *Leandro Fernandez de Moratin*, è nato in Madrid dal prelodato *don Nicolàs*, di cui ha ereditato l'indole poetica, l'eleganza e la grazia dello stile, la dolcezza del verseggiare e la purezza del linguaggio. Se ne hanno quattro commedie, che s'intitolano, *el Viejo y la Nina* (il Vecchio e la Fanciulla) la *Mogigata*, che noi potremmo intitolare la Bacchettona trattandosi di una giovane che dà ad intendere di volersi chiudere in un chiostro austero, la *Comedia nueba*, *el Baron*. Le due prime divise in tre atti

ed

ci m, versi ottonarii coll' assonante erano composte sin dal 1786, ma la prima s' impresse nel 1790 quando si rappresentò con piena approvazione nel teatro detto del Principe. La seconda a me per amicizia rimessa dall' autore manoscritta, non so quando rappresentata, s' impresse nel 1804 col nome arcadico dell' autore *Inarco Melenio*. La terza in due atti ed in prosa si rappresentò in Madrid nel medesimo teatro a' 7 del febbrajo del 1792 quando s' impresse. L' ultima in due atti ed in versi si pubblicò col medesimo nome arcadico nel 1803. Sono state tutte e quattro da me rendute italiane.

Ecco il contenuto del *Vecchio, e la Fanciulla*. Un perverso tutore a condizione di non essere astretto a dar conto dell' amministrazione de' beni d' Isabella sua pupilla che conta poco più di tre lustri, la sacrifica facendola sposa di un vecchiaccio caduco mal sano rantoloso che ne ha passati quattordici ed ha atterrate tre altre mogli. Ella amava un giovanetto della sua età che

era

era andato in Madrid, e per dissiparne la ripugnanza, le danno a credere con false lettere che egli abbia colà preso moglie. Si conchiude l' inegualissimo matrimonio, e dopo due o tre settimane arriva l' amante e trova Isabella sposata a don Rocco suo corrispondente, in casa di cui viene ad albergare. La virtù della fanciulla è a cimento colla sua passione. Il giovine si determina a partire per recarsi in America. Ella ode il tiro di leva, sviene, e come ripiglia i sensi, con mille ragioni obbliga don Rocco a consentire che ella vada a chiudersi in un ritiro. Questa commedia è nel buon genere tenero, ed insinua la giusta avversione per le nozze disuguali di una fanciulla di quindici a venti anni con vecchi che ne hanno corsi più di settanta. Il giudizio, la regolarità, la morale, la delicatezza delle dipinture, la versificazione e la locuzione eccellente, ne formano i pregi principali. Merita ben di essere dagli esteri conosciuta, e singolarmente per le seguenti cose. Na-

cevoli trovo tutte le scene del vecchio don Rocco col suo domestico Muñoz: eccellenti quelle d' Isabella col suo amante e specialmente la dodicesima dell' atto I, e l' undecima dell' atto II: delicatamente espressa l' angustia d' Isabella astretta dal vecchio a parlare all' amante, mentre egli da parte ascolta ed osserva, la quale scena, benchè non nuova, produce tutto l' effetto: commovente quanto comporta il genere comico è la scena in cui Isabella ode il tiro di leva del vascello nel quale è ito ad imbarcarsi l' amante: finalmente tira tutta l' attenziome l' ottima aringa d' Isabella, in cui svela i secreti del suo cuore al marito, detesta l' inganno del tutore, assegna le ragioni di non essersi ella spiegata liberamente, rifondendone la cagione all' educazione che si dà alle donne, onde si avvezzano alla dissimulazione. Ne adduco per saggio la mia traduzione di buona porzione della scena undecima citata dell' atto II:

Isabella

Vien gente . . . oimè! Desso è che viene? Io vado . . . Mi-

Misera che farò ? Veder nol voglio .

Giovanni

Isabella ?

Isabella

Se amore e gentilezza
Quì vi scorge, o signor, per congedarvi,
Il ciel vi guardi, e vi conduca
(aimè !)

Giovanni

A dirti io vengo sol . . .

Isabella

Sì che ten vai .
Lo so: va pur, te lo consiglio io stessa ,
Vanne, crudel: se hai tu valor bastante
Per eseguirlo, anch' io, se pria non l'ebbi,
Tanto or ne avrò per affrettar co' prieghi
L' infausto istante .

Giovanni

Ah che non sai qual pena . . .

Isa-

Isabella

Eh sì, quanto io ti debba io non ignoro,
So ... parti, fuggi, lasciami morire.
Ma infin ten vai? ma certo è dunque? è certo?
Dopo un sì fido amor, dopo tanti anni,
Dopo tante speranze ecco qual premio
Mi preparò la sorte! Ah l'amor mio
Ciò meritò?

Giovanni

L'ho meritato io forse?
Ingrata donna, e che facesti mai?
Per te, per te ... tu la cagion tu sei
D'ogni tormento mio! Qual fu la tua
Facilità crudel! Dunque ha potuto
In breve ora un rispetto una violenza
Astringerti a disciorre il più bel nodo
Fatto per man d'amor, dal tempo stretto!

Oh

Oh tempo! oh lieti dì! te ne rammenti?
Ti rammenti, Isabella. .

Isabella

Io vengo meno . . .

Giovanni

Quando di nostra sorte appien contenti
D' un innocente amor dolci gustammo
E teneri momenti! La strettezza,
Il concorde voler, l' etade, il genio,
Gli scherzi, i finti sdegni . . .

Isabella

Ah tu m' uccidi!

Giovanni

Un motto, un guardo tuo, qualche sospiro
Era de' voti miei gloria e misura.
Tutto è finito? S' io t' amai, se un tempo
Ci amammo, un' ombra or ne rimane, un sogno.
D' un vil cedesti agli artifizii indegni!

Va-

Vana illusione e gelosía fallace
In te si armaro del mio amore a danno!
Fralezza femminile!

Isabella

Il cuor mi scoppia;
Tardi ne piango.

Giovanni

Tardi, è ver; la morte
Terminerà il mio male.

Isabella

Il ciel nol voglia.
Io, sì, ne morirò, chè in me non sento,
Valor per tante pene... ahi sventurata!

Giovanni

Addio, mio ben; non ci vedrem più mai.
Lungi da te cercherò climi ignoti.
Tu la memoria almen di tanto affetto
Serba, mia cara; altro da te non bramo.
Amami, pensa a me; forse ristoro
Troverò al mio dolore, immaginando

Cl

Ch'una lagrima almen, qualche sospiro
Potrò costare alla beltà che perdo.

Più piacevolezza più forza comica scorgesi nella *Mogigata*, i cui caratteri, sebbene non tutti nuovi, veggonsi delineati con circostanze proprie a svegliare l' attenzione perchè tratte con garbo dal puro tesoro della natura. Due coppie di personaggi dissimili, cioè due fratelli e due cugine in continuo contrasto danno acconcio risalto non meno alla moralità che al ridicolo. Ne' due fratelli vedesi l' immagine degli Adelfi di Terenzio. Don Martino simile a Demea burbero difficile avaro intrattabile, rileva la sua figliuola Chiara con tanta asprezza che ne altera l' indole, e la rende falsa e bacchettona. Don Luigi simile a Mizione nella dolcezza ma con più senno indulgente, e più felice ancora nel frutto delle sue cure paterne, educa la sua Agnese con una libertà onesta, la forma alla virtù alla sincerità alla beneficenza. Trionfa la geniale ragionevolezza di don Luigi e l' amabile fran-

chezza di Agnese, al confronto dell' aspro e tetro umore di don Martino e dell' ipocrisia di Chiara. Ma questi caratteri disviluppandosi con maestrevole economia lasciano alla bacchettona il posto di figura principale nel quadro ossia nell' azione che consiste nel discoprimento della di lei falsa virtù e santità, per mezzo di un tentato matrimonio clandestino. Discostandosi questa favola dalla precedente nella sola specie, ne conserva i pregi generali della buona versificazione, del buon dialogo, della regolarità, della grazia, dello stile e del giudizio. Lodevoli singolarmente sono nell' atto I: la scena prima in cui si espone il soggetto, si dipingono i caratteri, e si discopre con senno la sorgente della dissimulazione di Chiara: le due seguenti ove si manifesta il carattere leggiero stordito e libertino di Claudio; gli artifizii dell' astuto Perícco proprii della commedia degli antichi ed accomodati con nuova grazia a' moderni costumi spagnuoli. Anima l' atto II un colpo di teatro che ri-

rileva l' ipocrisia di Chiara e la vera bontà di Agnese, perchè quella per discolparsi di un suo errore all' arrivo di suo padre prende il linguaggio melato degl' ipocriti e fa credere colpevole la cugina. Nell' atto III son da notarsi le seguenti cose: un altro colpo di bacchettona allorchè parlando Chiara con Perrico delle sue nozze clandestine, si accorge che viene il padre, e senza avvertirne il servo muta discorso, e dice, *io voleva mettermi tralle cappuccine per meritare con una vita più austera una corona più gloriosa, ma bisogna obedire al padre*: la scena in cui don Luigi vorrebbe che ella si fidasse di lui e gli dicesse se inclinerebbe allo stato conjugale, ed ella punto non fidandosi continua sempre col tuono di bacchettona: l' artificio con cui si prepara lo scioglimento colla mutazione non prevista che fa un parente del suo testamento. Questo parente deliberato avea di lasciar Chiara erede del suo; ma sapendo che era determinata a farsi religiosa, dispone de' suoi

 be-

beni a favore di Agnese e muore. Ciò forma la disperazione ed il castigo dell'avido vecchio don Martino, di Chiara e di Claudio. Tutto per essi è sconcerto, amarezza, desolazione; quando Agnese umana pietosa magnanima intercede per la cugina da cui era stata offesa, promette di rinunziarle parte de' beni ereditati per non lasciarla cadere nella miseria, e la riconcilia col padre. Questo scioglimento interessante è accompagnato da una felice esecuzione. Sebbene io l' abbia tradotta interamente in prosa, come feci altresì della precedente, pure ne addurrò quì lo squarcio che ne pubblicai in versi nel 1790 nel sesto volume di quest' opera: *Vada* (dice della figliuola l' irato don Martino) *vada da me lontana, viva infelice, sappia a quante disgrazie la soggetta il pessimo suo procedere.* Ma Agnese in questa guisa gli si oppone:

No, non fia mai che la disgrazia io vegga
Di mia cugina, e non la senta io stessa

Nel

Nel più vivo dell' alma . Amato
Padre ,
Poichè appresi da te le altrui sven-
ture
A deplorar , ed a mostrar con fatti ,
Non con parole , una pietà verace ,
Concedimi (e ben so che mel con-
cedi)
Ch' io le porga la man : misera ,
errante ,
Abbandonata io la vedrò , nè seco
Dividerò i miei beni ? Ah nò , de-
testo
Una ricchezza sterile che il uumero
Degli oppressi non scemi . Oggi as-
sicuri
Legittimo contratto in suo favore
Quanto a lei cedo : un generoso
amplesso
Del padre suo i dubbii miei disgom-
bri ,
E a tutti il suo perdon renda la
calma .
Deh piaccia al ciel , cugina , che tu
vegga
Dal sincero amor mio rassicurata

La tua felicità, giacchè vi prende
Tanta parte il mio cuor, ch' esser non voglio
Felice io stessa, se non sei tu lieta.

Queste due commedie bene scritte di un vivace poeta pieno di valore e di senno; le quali secondate potevano formare una fortunata rivoluzione nelle scene ispane, incontrarono i soliti ostacoli de i commedianti di Madrid. Io converrei secoloro per la seconda accomodandomi alle circostanze del paese, sino a che l' autore non vi avesse *sfumate* certe tinte risentite d' ipocrisia onde, per altro, ben s' imita l' abuso che fanno i falsi divoti delle pratiche ed espressioni religiose. Ma perchè rifiutarono per tanto tempo la prima? Ciò che in Italia nuocono alle belle arti le combriccole de' semidotti che si collegano contro del merito e degl' ingegni ben coltivati, e le mignatte periodiche e gli scarabbocchiatori di mestiere di ciechi *colpi d' occhi* e di articoli per giornali venduti, noceva a que' dì nelle Spagne ai progressi teatrali la

la turba inetta degli apologisti ed i colleghi di quel *poetilla La Cruz* che tiranneggiava i commedianti nazionali.

Dopo di avere l' ingegnoso autore nel 1789 data la caccia a' poetastri con un piacevole opuscolo intitolato *la Derrota de los Pedantes* (la sconfitta de' pedanti) nel quale gli spaventa, gli schernisce, gli dipinge giocondamente, gli confonde e gli caccia in fuga con piacer del pubblico che gli riconosce; il sig. Moratin compose la nominata in terzo luogo *Commedia nueba*, ove espone una fedel dipintura (a quel che si dice nel prologo) dello stato attuale del teatro spagnuolo. Una parte, vi si aggiugne, assai numerosa della nazione mira con dolore la decadenza del nostro teatro, e desidera che si dissipino gli ostacoli che ne impediscono il miglioramento. *Si ay no obstante* (si conchiude) *una clase de gentes, à quienes la falta de principios, la indolència, el interès, y otras pequeñas pasiones hacen obstinadas en el error, contra ellas se dirige la censura.*

 Il

Il soggetto di tal commediola è un povero giovane chiamato Eleuterio carico di famiglia, il quale facendo cattivi versi imprende la carriera teatrale per accorrere a' proprii bisogni. Ha una sorella nubile destinata in moglie a don Ermogene pedantaccio arrogante non men povero di lui. Nè l'uno nè l'altro è nel caso di effettuare tali nozze non avendo danari pel bisognevole. Il poetastro attende l'esito di una commedia che ha data al teatro, e col prezzo di essa promessogli nel caso che la commedia riesca accetta al pubblico, e col frutto sperato della impressione, si lusinga di ammobigliare la casa per la sorella, pagare i debiti dello sposo, e sostentar la propria famiglia. La commedia è fischiata, e non se ne vendono le copie impresse, il poeta perde il prezzo convenuto, e si dispera, il perfido pedante si ritira impudentemente, e senza il caritatevole soccorso di un ricco uomo dabbene impietosito, la famiglia del tapino poeta sarebbe perita nell' indigenza. La locuzione è propria

e na-

e naturale, l'azione semplice condotta felicemente, lo scioglimento fa onore all'umanità ed in conseguenza all'autore. Sento che il pubblico di Madrid la vide con particolar diletto, e l'applaudì. La traduzione che io ne feci indirizzandola all'apologista *Lampillas* si trova nella parte IV de' miei *Opuscoli varii*.

Il *Barone* è l'ultima commedia che io conosco del sig. *Leandro de Moratin*, ed è pure in due atti e scritta co' soliti ottonarii coll'assonante. L'avea l'autore molti anni indietro composta e destinata a recitarsi in musica in una casa particolare; ma non essendo venuto a capo tal disegno, corse per alcun tempo manoscritta con più applauso che non isperava chi la scrisse. L'assenza dell'autore che viaggiò in Francia, in Inghilterra ed in Italia, facilitò ad alcuni d'impadronirsene e considerandola come cosa senza padrone, la rimpastò, la deformò con nuovi personaggi, ed accidenti e grazie e disgrazie novelle. Tutti i difetti acquistati si vollero attri-

tribuire all' autore. Ad onta delle critiche alcuni *amatori* come chiamansi in Francia, o *affezionati* come si dicono in Ispagna, vollero recitarla in case particolari, dalle quali passò a rappresentarsi in Cadice nel pubblico teatro mutilata e deformata. La geniale indolenza dell' autore mal resse a questa prova, nè soffrì il di lui amor proprio che un componimento che tanti gli attribuivano, così malconcio corresse per quelle contrade. Presolo dunque di nuovo per mano, lo purgò delle variazioni fattevi da mano aliena, ne soppresse ciò che apparteneva alla musica, ne variò il viluppo, diede all' azione più moto ed interesse, e più forza e verità a' caratteri. Così l' ha pubblicato, e me ne fornì un esemplare che pure a petizione di alcuni io tradussi in prosa giusta la richiesta. Consiste in un avventuriere che si finge barone spagnuolo imparentato con tutti i grandi della corte, della quale è in disgrazia per maneggi de' suoi nemici. Egli adula, lusinga e spoglia con grandi promesse una

una vedova d'Illesca a cui dà a credere che ama la di lei figlia. Un Leandro innamorato che si vede cacciato di casa, ne tasta il coraggio, lo conosce poltrone, e lo mette in fuga. Una lettera del finto barone astringe la vedova a ravvedersi. L'azione che si aggira su di un impostore smascherato, non è nuova, ma è scritta con piacevolezza e vi trionfa il grazioso carattere di *don Pedro* fratello della vecchia delusa. La favola semplice e verisimile, i caratteri tratti a dirittura dalla natura, i costumi nazionali vivacemente dipinti, un dialogo naturale, schietta urbanità nello stile, vezzi comici senza esagerazione istrionica, ottima morale e facile a praticarsi, sono i pregi che gl'imparziali non possono negare di riconoscere in questa favola.

II

II

Tramezzi.

I Tramezzi che oggi nelle Spagne si rappresentano nell' intervallo degli atti delle commedie, non sono più gli antichi *entremeses* buffoneschi di tre o quattro personaggi che recitavansi per lo più dopo l' atto I. Essi negli ultimi anni della mia dimora in Madrid cominciarono a tralasciarsi, e seguiva all' atto la sola *tonadilla*. In vece di tali tramezzi si posero in moda quelli che chiamansi *sainetes*. Il significato proprio della voce *sainete* esprime ciò che noi diciamo *condimento*. Ma figuratamente si applica a tutto ciò che rende saporoso un accidente, un discorso, un trattenimento. Introdotto sul teatro equivale all' intermezzo degl' Italiani, e alla *petite-pièce* de' Francesi. Simili favolette introducono per lo più molti personaggi vestiti di caratteri proprii de' tempi presenti, de' quali si rilevano le

le ridicolezze ed i vizii. Sogliono recitarsi con tutta la naturalezza, e senza la cantilena declamatoria e l' affettata gesticulazione delle commedie. Ora quando a tali *sainetti* ossiano salse comiche sapessero i poeti dar la giusta forma e grandezza, essi a poco a poco introdurrebbero la bella commedia di Terenzio e Moliere, che con tentativo felice ebbero in mira *Trigueros*, *Valdès*, *Yriarte* e *Moratin* senza essere stati nè approvati nè seguiti. Ma coloro che dal settembre del 1765 sino alla fine del 1783, tempo della mia dimora in Madrid, fornirono di simili tramezzi le patrie scene, non seppero mai dar sì bel passo, per le ragioni che soggiungo. In prima perchè non si avvisarono d' apprendere l' arte di scegliere i tratti nelle società più generali, allontanandosi dalle personalità, per formarne pitture istruttive. In secondo luogo perchè quei che se ne sono occupati non hanno mostrato di saper formare un quadro che rappresenti un' azione compiuta. Inoltre perchè hanno

no dato a credere che essi ignorassero la guisa di fissar l' altrui attenzione su di un solo carattere principale che trionfi fra molti ; e sino al tempo che io vi fui, esposero per esempio alla vista una sala di conversazione composta di varii originali con ugual quantità di lume, i quali dopo di avere successivamente cicalato quanto basti per la durata del tramezzo, conchiudono, perchè si vuole, non perchè si dee, con una *tonadilla*.

Un gran numero di tali *sainetti* e forse la maggior parte si compose dal più volte mentovato *don Ramon La Cruz*, di cui con predilezione e privilegio esclusivo fidavansi i commedianti di Madrid. Le sue picciole farse spesso si riceveano con applauso, ed in grazia di alcune di esse talvolta si tollerarono goffissime commedie e scempie traduzioni del medesimo autore. Per natura egli ha lo stile dimesso ed umile assai accomodato a ritrarre, come fece, la plebe di *Lavàpies* e *de las Maravillias* (contrade di Madrid abi-

abitate solo da un popolo minuto insolente) i mulattieri, i furfanti usciti da' presidii, i cocchieri ubbriachi e simile gentame che alcuna volta fa ridere e spesso stomacare, e che *La Bruyere* voleva che si escludesse da ogni buon teatro.. Può vedersene un esempio nel sainete intitolato la *Tragedia de Manolillo*, in cui intervengono tavernari, venditrici d'erbe e castagne, facchini ec., e l'eroe *Manolo* che si figura venuto di fresco senza camicia e lacero dopo di aver compito il decennio della sua condanna nel presidio di Ceuta. L'azione consiste nella morte di *Manolo* ferito da *Mezzodente* di lui rivale, cui tutti gli altri personaggi fanno compagnia buttandosi in terra e dicendo che muojono, ma subito l'istesso feritore ordina che si alzino, ed essi insieme col trafitto Manolillo obedendo risuscitano belli e ridenti. Il disegno di simile insipida farsaccia fu di mettere in ridicolo gli scrittori di tragedie e l'osservanza delle unità. Gli scherzi ed i motteggi si

ag-

aggirano sulle corna, sulle frodi de' tavernari, su i ladroni, su varie donnacce da partito condotte all' *Ospicio* e *a San-Fernando* luoghi di correzione per le prostitute, su i pidocchi uccisi in presidio da *Manolo*, che dice,

Y en las noches y ratos mas ociosos
mattava mis contrarios treinta a treinta

Mat. *Todos Moros?* Nan. *Ninguno era Cristiano.*

In far simili ritratti dell' infima plebaglia *La Cruz* ha mostrato somma destrezza. Segno a' suoi strali mimici furono frequentemente gli *Abati* che ostentavano letteratura. Se egli avesse posseduta fantasia atta ad inventare e disporre acconciamente favole compiute in tanti anni, non l'ha certamente manifestato. In effetto ad eccezione di certe favole allegoriche, le quali per lo più non si comprendono (*a*), egli si li-

(a) Di ciò sono io stato più volte testimonio.

mitò a tradurre alcune farse francesi, particolarmente di *Moliere*, *Giorgio Dandino*, il *Matrimonio a forza*, *Pourceaugnac* ec.. Ma in vece di apprendere da sì gran maestro l' arte di formar quadri di giusta grandezza simili al vero, egli ha rannicchiate, poste in iscorcio disgraziato e dimezzate nel più bello le di lui favole, a somilianza di quel Damasto soprannomato *Procruste* ladrone dell' Attica, il quale troncava i piedi o la testa a' viandanti

 mal

to; ma sento che egli ha continuato sino alla morte nel medesimo gusto. Ecco quanto un degno poeta spagnuolo di questi tempi me ne scrisse da Madrid a' 6 di ottobre del 1789. " Il nominato *don Ramòn* (il quale, secondochè egli stesso ridicolamente millanta, ha di U. S. *trionfato*, come scrive nel *Prologo* del suo *Teatro*) ultimamente ha composta una *Loa* che si rappresenta nel Teatro del Principe, di cui a' miei dì non penso di veder cosa peggiore ". *Ayer la vi* (egli aggiugne) *ni yo ni quantos asistieron à ella, podimos entender una palabra, tan alegorica, y metafisica es la maldita Loa.*

mal capitati, quando non si trovavano di giusta misura pel suo letto (a).

CAPO VII

Opera musicale nazionale ed italiana.

I

Opera Spagnuola.

Cominciò l' opera nazionale sin dal secolo XVII. Sotto Filippo IV l' infante don Fernando di lui fratello formò

(a) Tali cose da me dette anche nella prima storia teatrale si tollerarono pazientemente dal *La Cruz* dal 1777 al 1782, mentre io pur dimorai in Madrid. Dopo la mia partenza egli ha gridato, ha fatto gridar *Sampere*, ha malmenato il Signorelli a l'usanza de' suoi *presidianti* e *Manoli*. Ma potè egli mai distruggere ciò che è storia pura? Potè mai fare ch' egli non fosse sempre *el poetilla La Cruz*?

mò due leghe distante da Madrid verso il settentrione in mezzo a un querceto una casa di campagna che denominò *Zarzuela* (a). Egli soleva in essa trattenere il re e la famiglia con magnifiche feste singolarmente teatrali ricche di macchine e decorazioni, nelle quali accoppiavasi alla recita nuda di tutta la favola il canto di certe canzonette frapposte che diremmo *arie*. Tali rappresentazioni dal luogo ove eseguironsi trassero il nome di *Zarzuelas*, ed ora così seguitano a chiamarsi in Ispagna i drammi nazionali cantati. La Nazione poco prima disposta ad ascoltare tutto un dramma cantato, accolse più favorevolmente le proprie *Zarzuelas*, benchè in esse il canto riesca più inverisimile che nell' opera seria. Non ne hanno però gli Spagnuoli un gran numero. Di quelle del tempo di Filippo IV più non si favella
 nè

(a) Vedasi il tomo VI del *Viage de España* [illegible] 172.

nè anche. Le ultime sono pur poche. Io ho vedute ripetersi quasi sempre le medesime *sarsuole* composte per lo più da *Ramòn La Cruz*, cioè *las Segadoras* (mietritrici) *de Vallegas*, *las Foncarraleras*, *la Magestad en La Aldèa*, *el Puerto de Flandes*, e qualche altra, cui danno il titolo di *folla*. Oltre a queste si sonò tradotte e accomodate a foggia di *sarsuole* alcune opere buffe italiane, cioè rappresentandosi senza canto il *recitativo* e cantandosi le sole arie e i duetti e i cori ed i finali. Così vi si rappresentarono la *Buona Figliuola*, le *Pescatrici*, il *Filosofo di Campagna*, il *Tamburro notturno*.

Si tentò nel 1768 aprir camino ad un' *opera eroica* spagnuola originale, rappresentandola alla maniera delle *sarsuole*. Il peso di comporne la poesia si addossò al *La Cruz*, il quale scrisse *Briseida sarzuela heroica* in due atti posta in musica da don *Antonio Rodriquez de Hita* maestro di musica spagnuolo. Essa però fu così mal ri-

ricevuta e derisa, specialmente in alcune *Lettere* graziose e piene di sale scritte da don *Miguèl Higueras* sotto il nome di un *Barbero de Foncarral*, che *Briseida* fu la prima e l'ultima opera seria spagnuola. Essendo quasi impossibile agli esteri curiosi imbattersi in tal fanfaluca, e ben difficile a' nazionali che se ne curino, diamone qualche contezza. Essa contiene l'intiera sostanza de' diciannove libri dell' *Iliade* in compendio, perchè incomincia dal contrasto di Achille ed Agamennone per far rimandare Crisia al padre, nè finisce se non dopo l'ammazzamento di Patroclo, per cui Achille torna a combattere contro i Trojani. Tutto ciò si racchiude in due piccioli atti divisi in dodici scene. Ebbe dunque tutta la ragione del mondo il sig. *La Cruz* di declamar tanti anni contro i compatriotti che inculcavano le moleste unità; e non ebbi io torto in affermare ch' egli rannicchia e pone in pessimi scorci le altrui invenzioni

 sog-

soggettandole al coltello anatomico di Procruste.

Ma ciò sarebbe il minor male, se col misero sacrificio della poesia si servisse almeno alla musica. Egli però ignorando i punti del dialogo più opportuni per le arie, ed altri pezzi musicali, nè sa valersene a rendere meno ristucchevole il recitativo, nè sa con questo interromperne la frequenza, ed evitar la sazietà che si produce anche coll' armonia quando è perenne. Per esempio la prima aria dell' atto I si canta dopo centoventisei versi recitati, e soli trentadue versi poi sono seguiti da due arie: nell' atto II si recitano cento cinquanta versi prima di udirsi un' aria, e poi settanta versi soli danno luogo a ben cinque pezzi di musica, cioè tre arie, una cavatina ed un recitativo obbligato, ed altri novantotto versi in seguito precedono un' altra aria. Con tale pessima economia e distribuzione trovansi nella *Briseida* incastrati dodici pezzi di musica quasi tutti parlanti, e senza affetti.

Cin-

Cinque scene compongono l'atto I, in cui deliberata la restituzione di Crisia, Agamennone comanda che si tolga Briseida ad Achille, il quale irato si allontana dal campo greco. Nella prima scena mille pensieri sublimi, ed espressioni nobili energiche e poetiche possono notarvisi. Agamennone chiamato *re de' mortali* (titolo per altro dato nella poesia greca e latina al solo Giove) loda Achille e dice con poetica bellezza, che il di lui nome solo è *definizione degna* di Achille. Di Agamennone si dice che gli eroi della Grecia si gloriano di essergli soggetti, *nivelando su conducta por su prudencia*, livellando la sua condotta dalla sua prudenza. De' Greci si dice,

separamos los brazos de los cuellos
de las esposas,

volendosi spiegare che si distaccarono dagli amplessi delle consorti, benchè *separar le braccia da i colli*, può parere piuttosto esecuzione di giustizia o di crudeltà. Di un reo che involge

 gl'

gl' innocenti nella propria ruina, dicesi con felicità, proprietà, ed eleganza. *hizo partecipantes del castigo* gl' innocenti. *La Cruz dà braccia ad una pecora*, dalle quali il lupo strappa gli agnelli. Per dirsi che Agamennone nè vuol cedere Criseida, nè permettere che sia riscattata, si dice con proprietà castigliana *ni cederla quiere ni redimirla*. Or tocca al La Crux o al Sampere, e a tutta la turba che lo encomia, a conciliar tutto ciò colla propria lingua, colla poesia, e col senso comune. Si conchiude l' atto con un' aria, in cui Calcante profetizza che il sole irritato *convertirà en temor nuestras alegrias*: ma di grazia quali allegrie sono nel campo greco, di cui Achille ha descritta la mortalità onde l' ha coperto la peste? Si aggiugne un' altra aria di paragone di un *fresco rio*, che coll' *umor frio* feconda le piante, ma se poi è trattenuto da un *pantano vil altivo*, questo rivo annega quanto incontra. Veramente un rivo che sbocca in un pantano, altro non fa

che

che impantanarsi anch' esso, e nulla può sommergere prima di vincere l' ostacolo che si oppone al suo corso; ma passi ciò. Non si capisce però dagli spagnuoli, come un pantano possa dirsi *vil altivo*.

Dopo alcuni soporiferi discorsi di Briseida e Crisia, Achille partecipa a questa la di lei libertà, ed ella grata gli augura una corona di lauro che Apollo *idolatra*; ma immediatamente poi nell' aria gliene augura un' altra di mirto, nè le basta, se non vede su i di lui capelli *fiorire* i rami di tal mirto; e nella seconda parte di essa (che conviene alla prima come il basto al bue) si dice:

Y de nuestras vidas
con afectos nobles
aprehendan los robles
à permanecer.

Achille nella scena quarta dice a Briseida,

Al beneficio de los ayres puros
Nuestras naves y tropas veràs
luego

A su primer vigor restituidas.

Che cessando la peste la gente ripren-da vigore, ben s' intende; ma le navi sono anch' esse soggette al contagio? ed in qual vigore esse ritornano coll' aria pura? Che Achille non solo voglia chiamarsi figlio, ma *primogenito* di Teti, è buona scoperta genealogica per gli antiquarii. Lasciamo la sintassi irregolare di quel *no se acuerda de quien soy y quanto ec.*; lasciamo quel *suppongo yo mas*, espressione castigliana, sì, ma troppo famigliare per un dramma eroico. Disconviene però al carattere del magnanimo Achille quel gettar motti maligni e cavillosi contro di una verità notoria dell' elezione di Agamennone, con dirsi che forse sia stato eletto per capo dell' esercito da *pocos hombres*. Graziosa è la di lui determinazione di non voler suscitare una guerra civile contraddetta dall' aria tutta minaccevole, nella quale paragona se stesso al mar tempestoso, e medita vendetta, e nella seconda parte, che non ha che fare col primo pensiere, si dice,

Sin

Sin tus perfecciones
serà à mis pasiones
dificil la calma,
quando à mi alma
la quietud faltò:

ò in castigliano si direbbe una pura *sicosa*, ed in francese *un galimaias*.

Agamennone nella scena quinta doanda a Taltibio, se abbia eseguiti i oi ordini, quando pur co' suoi occhi de in quel luogo Briseida ed Achil, ed il servo, contro l' indole de' Talbii, disubbidiente dice che gli ha enunati, ma non è passato oltre per comssione, e canta un' aria al suo re di *tronco che cede alla forza, ma ostra colla resistenza il proprio dore*; sentenza che quando non fosse lsa, impertinente, ed inutile per la usica, sarebbe sempre insipidamente rica e metafisica. Termina l' atto con *terzetto* di Achille, Briseida, ed gamennone (restando per muti testioni Patroclo e gli altri) i quali tutti tre cantano questi versi:

Dio-

Dioses que veis la injuria,
vengadme del traidor.

In prima in quest' azione ninno de' tre può dirsi *traditore*; e l' istesso Agamennone col togliere Briseida ad Achille usa una prepotenza una tirannia, ma non un *tradimento*. Pure quando voglia concedersi agli amanti un' espressione men misurata per soverchio sdegno, come mai Agamennone che offende Achille col toglierli la donna, che per diritto di guerra e di amore gli appartiene, può per soprappiù lagnarsi di essere *ingiuriato e tradito* da Achille?

Stancherò io i leggitori con una circonstanziata analisi dell' atto II? Contentiamoci di accennare che pari meschinità di concetti, trivialità di espressioni, abuso ed improprietà di termini si trova nel rimanente. Ne servano di esempio soltanto le seguenti poche formole: *sospender el animo con dones*, per ispiegare di vincere con regali; chiamare *argonautas* marinari che non navigano sulla nave *Argo*, nè

nè si distinguono almeno per eccellenza; *concretar las gracias* per esprimere l'accumular le grazie; il *borrar triunfos y escribir tragedias*, metafora di controbando, ed antitesi puerile attribuito all' ira del guerriero Achille; l'idiotismo di *adwitrio* per *arbitrio* o *alvedrio ec.* Aggiungiamo solo alla sfuggita che tutte le arie sono stentate, inarmoniche, difettose nella sintassi, e contrarie o distanti dal pensiero del recitativo: che si trova in quest' atto secondo uguale ignoranza delle favole, ed invenzioni Omeriche, e degli antichi tragici: che Briseida augura ipocritamente ad Achille che giunga

à gozar del amor de su Ifigenia,

ignorando che la sacrificata figlia di Agamennone per miracolo di Diana ignoto a' Greci si trova viva trasportata nel tempio della Tauride: che l' istessa Briseida la prega di volersi intenerire,

y no qual fuerte hierro à tu Briseida

aniquiles, abrases y consumas;
colle quali parole attribuisce al ferro
che non è rovente, le proprietà del
fuoco di annichilare, bruciare, consu-
mare: che Achille vuole che gli au-
gelli loquaci siano muti testimoni, *los
pajaros parleros sean mudos testigos*:
che lo stesso Achille dice di avere ap-
preso da Ulisse

*á despreciar la voz de las sire-
nas*,

la qual cosa dimostra di possedere uno
spirito profetico, perchè Ulisse si sep-
pe preservare dalle sirene dopo la mor-
te di Achille e la distruzione di Troja:
che l'istesso Achille pure profeticamen-
te indovina che l'uccisore di Patroclo
sia stato Ettore, perchè nel dramma
del *La Cruz* niuno gliel'ha detto: che
Agamennone dice ad Achille che ve-
drà al campo il corpo di Patroclo

pasto fatal de las voraces fieras;

bugia che contraddice al racconto di
Omero che lo fa venire in potere de'
Mirmidoni; nè poi Achille potrebbe
mai

mai vedere una cosa già seguita, purchè le fiere a di lui riguardo non vogliano gentilmente differire di manicarselo sino al di lui arrivo: in fine che *La Cruz* dovrebbe informarci perchè Briseida di Lirnesso, cioè Frigia di nazione mostri tanto odio contro le proprie contrade a segno di desiderarne l' annientamento anche a costo di dover ella rimaner priva di Achille? È mentecatta questa insipida figlia del Frigio Briseo, ovvero La Cruz che le somministra sì strani affetti ed espressioni?

E questa è la *Briseida* di *Ramòn La Cruz Cano y Olmedilla* ecc. ecc. I critici nazionali decideranno qual sia il più scempiato componimento del secolo XVIII, se questa *Briseida* o il *Paolino* di *Añorbe y Corregel*. Essi investigheranno ancora chi sia quel *Poetilla ridiculo autor de comedias heroicas, todas aplauditas en el teatro, todas detestables à no poder mas, y todas impresas por suscripcion, con de-*

II

Opera Italiana.

L' Opera Italiana non tradotta si è in diversi tempi interrottamente rappresentata nella penisola. Nel real palazzo del *Buen Retiro* di Madrid sotto Ferdinando VI si cantarono le più famose opere di Metastasio e qualche serenata di Paolo Rolli da' più accreditati attori musici e dalle più celebri cantatrici dell' Italia, senza balli ma con alcuni tramezzi buffi, dirigendone lo spettacolo il riputato cigno napoletano Carlo Broschi detto Farinelli, che quel Cattolico Sovrano dichiarò cavaliere. La *Nitteti* del Cesareo poeta Romano, in cui il viluppo interessante, e le patetiche situazioni vengono arricchite da maravigliose decorazioni tut-

---

cicos quì non è luogo di parlare, non essendosi essi introdotti ne' teatri.

tutte ricavate dalla natura, fu espressamente composta pel teatro ispano a richiesta del suo amico Farinelli. Ma questo spettacolo veramente reale, cui si ammettevano gli spettatori senza pagarne l'entrata, terminò colla vita della regina Barbara e di Ferdinando VI.

Nel teatro detto *de los Caños del Peràl* di Madrid fin dal 1730 si rappresentarono opere comiche, ma dopo alquanti anni vi si recitarono commedie spagnuole, le quali erano pur cessate nel 1765 quando io giunsi in Madrid. Qualche concerto ed opera buffa vi si eseguì di passaggio l'anno stesso, in cui si sospesero le rappresentazioni de' siti reali. Di bel nuovo poi dal 1786 vi si tornarono per qualche altro anno a rappresentare opere musicali italiane.

In Aranjuez, nell'Escorial, in Sant'Ildefonso, e nel Pardo dimorandovi la corte dal 1767 s'introdussero le opere buffe con balli, le quali alternavano colle rappresentazioni francesi tradot-

dotte in castigliano eseguite da una compagnia di commedianti Andaluzzi. Ma l' uno e l' altro spettacolo cessò nel 1776 per sovrano divieto.

In Cadice, in Barcellona, in Saragoza, in Cartagena, e talvolta nel Ferrol, si è rappresentata eziandio per alcuni anni l' opera italiana. Anche in Bilbao se n' è cantata alcuna, ma tradotta in castigliano. In Lisbona sotto il padre della regina Maria Francesca, l' opera italiana fece lungamente le delizie di quella corte.

CAPO VIII

Teatri materiali

I Teatri di Barcellona e di Saragoza da me veduti nella fine del 1779 erano più regolari e più grandi di quelli che oggi esistono in Madrid; ma sventuratamente in diverso tempo entrambi soggiacquero ad un incendio che gli distrusse. Sussistono quelli di Cadice e di Lisbona, e sento anche che in que-

questa capitale del Portogallo nel 1793 siesi costruito un nuovo teatro aperto alle rappresentazioni dopo lo sgravamento della principessa del Brasile seguito nel mese di maggio. La platea è di forma ellittica. N'è stato l'architetto il portoghese *Giuseppe Costa*, il quale, come affermano i nazionali, studiò più anni in Italia.

Madrid ha quattro teatri, cioè quello della corte nel *Ritiro*, l'altro *de los Caños del Peràl*, e i due nazionali detti *Coràl del Principe*, e *Coràl de la Cruz*.

Del real teatro mentovato nel precedente capitolo che prende il nome dal *Ritiro*, fu l'architetto Giacomo Bonavia; ma il bolognese Giacomo Bonavera in compagnia del Pavia lo ridusse nella forma presente, tanto per farvi maneggiare le mutazioni delle scene non di sopra del palco, ma di sotto di esso nel comodo e spazioso piano che vi soggiace, quanto per agevolare l'apparenza delle macchine che il Bonavera inventava. La sua forma è cir-

colare alla foggia moderna con platea, e con palchi comodi e nobili, e quello del re sommamente magnifico fu arricchito di belle dipinture dall' Amiconi pittore veneziano assai caro a Ferdinando VI. Non è spazioso l' uditorio, perchè si destinò ad occuparsi esclusivamente da' grandi, da ambasciadori, da' ministri, e da' dipendenti della corte, e da un numero moderato di galant'uomini invitati. Ma la scena, eccetto quella di Parma e di Napoli, è una delle più vaste dell' Europa. Essa ha di più il vantaggio singolare di valersi alle occorrenze del gran giardino che le stà a livello, e presta spazio conveniente alle vedute lontane, e alle apparenze di accampamenti, e simili decorazioni. Vi osservai tuttavia esistenti le macchine che servirono per la rappresentazione della *Natteti*, cioè un gran sole, la nave che si sommergeva, un gran carro trionfale, alcuni lunghi tubi ottagoni all' esteriore, ed al di dentro lavorati a lumaca, che ripieni di petruzze col solo voltarsi, e rivoltarsi all' op-
po-

posto imitavano lo strepito della grandine continuata a piacere.

Il teatro *de los Caños del Peràl* pur si costrusse alla foggia moderna con platea e palchetti, e si destinò per le opere buffe. Ma nel 1767 se ne cangiò la forma interiore dall' architetto spagnuolo *don Ventura Rodriguez* per uso de' pubblici balli in maschera. Per acquistar luogo senza alzarne il tetto, o ingrandirlo in altra forma, l' architetto prese il partito di profondarne il pavimento, in guisa che per andare alla platea dovea scendersi. Ciò si disapprovò da i più, tra perchè si tolse a chi entrava la prima vaga e dilettevole occhiata di tutta la gran sala illuminata e abbellita dalle maschere, tra perchè il luogo ne divenne freddo, umido, e nocevole ai mascherati vestiti di seta leggera. Dopo di tale occasione che durò per due carnevali, l' edificio ripigliò l' antica forma, e tornò a dividersi in palco scenico ed uditorio per le rappresentazioni musicali.

Rimane a far parola de i due *corra-*

les destinati alla commedia nazionale, la cui struttura si allontana dalla forma de' nostri teatri. *Coràl* propriamente significa una corte rustica dietro di una casa, e talvolta comune a più casucce abitate da famiglie plebee non ricche, ed un simil luogo servì talora nella Spagna per le rappresentazioni sceniche, ancor quando non eranvi teatri fissi. Natural cosa era che le famiglie abitatrici di tali casette avessero diritto di affacciarsi alle proprie finestre o logge o balconi, e godere dello spettacolo. Quando poi si costruirono edifizii chiusi addetti unicamente agli spettacoli scenici, essi presero la forma di quelle case e corti nella costruzione sì de' palchi superiori, e della platea, e dello scenario inferiore che ne occupava una porzione, e ritennero il nome di *corales*. Madrid ne ha due che appartengono al corpo amministrativo che rappresenta la *Villa* che tra noi si diceva *Città*, e dalle due strade ove essi sono dette del *Principe*, e della *Cruz*, chiamaronsi *Coràl del Prin-*

ci-

cipe, *Corràl de La Cruz*. Ignoro il tempo in cui edificaronsi; nè l' autore del *Viaggio di Spagna* cel seppe dire. Se ne trova per altro fatta menzione in una delle commedie di *Francesco Roxas* scrittore comico del XVII secolo da noi già mentovato. Si sa solo che quello della *Cruz* più difettoso dell' altro, e posto in una strada meno ampia, fu il primo a costruirsi. Entrambi sono un misto di antico edificio, e moderno per la scalinata anfiteatrale, e per gli palchetti che hanno. La figura di quello del *Principe* si scosta meno dall' ellittica; dell' altro è mistilinea, congiungendovisi ad un arco di cerchio due linee che pajono rette, perchè s' incurvano ben poco, onde avviene che da una buona parte de' palchetti vi si gode poco comodamente la rappresentazione. La scena di entrambi è di una grandezza proporzionata agli spettacoli ai quali son destinati. L' apparato di essi sino al 1770 in circa consisteva in un proscenio accompagnato da due telai o *quinte* late-

terali, e da un prospetto con due portiere dette *cortinas*, dalle quali solamente entravano, ed uscivano gli attori con tutti gl' inconvenienti che nuocono al verisimile e guastano l' illusione. Per antico costume compariva in siffatta scena con *cortinas* un sonatore di chitarra per accompagnare le donne che cantavano, raddoppiandosene la sconvenevolezza, perchè tra' personaggi caratterizzati giusta la favola, e vestiti p. e. da' Turchi, Mori, o da selvaggi Americani, si vedeva dondolar quel sonatore abbigliato alla francese. Verso l' epoca indicata *las cortinas* cedettero il luogo a diverse vedute ben dipinte convenienti alle azioni rappresentate; ed alla chitarra sparita dalla scena succedette una competente orchestra di musici sonatori collocata, come in ogni altro teatro moderno, nel piano della platea. I più distinti e ricchi spettatori occupano dopo l' orchestra quattro file, ciascuna composta di diciotto comodi sedili, e questo luogo chiamasi *luneta*. Altri spettatori seggono

no in alcuni scaglioni posti in giro l'uno sopra l'altro a foggia di anfiteatro che chiamano *la grada*. Circonda la fascia superiore di tale scalinata un *corridojo* oscuro che anche si riempie di spettatori, ed a livello del primo scaglione inferiore havvi un altro *corridojo*, nel quale v'è gente in parte seduta in una fila di panche chiamati *barandilla* (ringhièra) ed in parte all'erta. Il rimanente del popolo assiste parimente senza sedere nel piano dopo la *luneta*, il quale si chiama *patio*, cortile. Le donne di ogni ceto separate dagli uomini coperte dalle loro *mantillas* seggono unite in un gran palco dirimpetto alla scena chiamato *cazuela*, che congiunge i due archi della *grada*. Entrambi i teatri hanno tre ordini di palchetti simili a quelli de' teatri italiani per le dame, ed altra gente agiata; l'ultimo de' quali men nobile è nel mezzo interrotto da un altro gran palco chiamato *tertulia* perpendicolare alla *cazuela*, dal quale gode dello spettacolo la gente più seria, e sin-

singolarmente gli ecclesiastici. Attaccati al proscenio havvi due spezie di palchi laterali a livello del corridore della *barandilla*, chiamati *faltriqueras*, *cubillos*, i quali, in vece di avere il punto di vista verso la scena, girano di tal modo, perchè non impediscano la vista ai corridoj, che guardano al punto opposto, cioè alla *cazuela*.

Il sig. abate Saverio Lampillas esgesuita catalano che ha dimorato in Genova sin dal tempo dell' espulsione, e che non mai avea veduto Madrid, volle dubitare della verità di questa descrizione, per natural costume di non credere che a se stesso ed a' suoi corrispondenti che tante volte l' ingannarono con false notizie. Dal suo dubbio inurbano sin dal 1790, quando uscì il tomo sesto della Storia de' Teatri in sei volumi, io appellai al testimonio di circa censettantamila abitatori di Madrid, e ad un milione almeno di altri Spagnuoli viventi che avranno veduti i due descritti teatri. Essi diranno se procedano con politezza gli

apo-

apologisti nazionali con dubitare a siffatto modo dell' altrui veracità senza verun fondamento (*a*).

La capa parda ed il *sombrero chambergo*, cioè senza allacciarsi, ancor di cara memoria a' Madrilenghi, un uditorio con tante spezie di nascondigli e di ritirate di certa *oscurità visibile*, per valermi dell' espressione di *Milton*, e l'abuso di mal intesa libertà; facilitava le insolenze di due partiti teatrali denominati *Chorizos y Polacos*, simili in certo modo a i *Verdi* e a' *Torchini* dell' antico Teatro e del Circo di Costantinopoli. *Los Chorizos* erano i parteggiani del teatro della Croce; i *Polacchi* di quello del *Principe*. Ma di tali nomi rintracciar non potei la vera origine, tuttocchè ne richiedessi varii eruditi amici che frequentavano i teatri. Udii da alcuno che il nome di Polacchi venne da un intermezzo o

da

(a) Il leggitore su di ciò può leggere l'articolo XIV del mio *Discorso Storico-critico*.

da una *tonada* di personaggi polacchi rappresentata con applauso nel teatro del Principe; ma nulla di positivo avendone ricavato, non mi curai d'insistere più oltre in simili bagattelle. La famosa *Mariquita Ladvenant*, morta verso l'anno 1766 degna di nominarsi tralle più sensibili e vivaci attrici rappresentava nel teatro della *Croce*, e *los Chorizos* suoi fautori furono da lei distinti con un nastro di color di solfo nel cappello, mentre i parteggiani opposti ne presero uno di color celeste. Qualche sconcerto nato tralle due fazioni, e l'animosità che ne risultava, determinò chi governava a troncar colla prudenza questa scenica rivalità, formando delle due compagnie un sol corpo, una sola cassa, un interesse solo. Rimase in fine di cotali partiti di *Chorizos e Polaccos* appena una fredda serena parzialità, che ad altro non serviva se non che a sostenere un momento di conversazione ne' caffè senza veruna conseguenza.

A provare in ogni circostanza l'esattez-

tezza e l'innocenza del mio racconto; basti accennare quanto contro di esso si oppose da' capricciosi apologisti e da' villani declamatori. Rimettendoci al citato *Discorso storico-critico* riguardo al *Lampillas*, trattenghiamoci ora sul sig. *Garcia de la Huerta*, il quale contro questa mia breve evidente narrazione de i teatri di Madrid diresse una tremenda batteria fluttuante di undici pagine ed otto versi del suo formidabile *Prologo*, cui nulla manca che un *morrion*.

A penas hay (egli intona per antifona) *clausula alguna de estas, en que no se halle error, ligereza, equivocacion, o falta de instruccion del Signorelli*. Aggiugne che anche i meno affezionati alle commedie *saben* (sanno) ciò che ignora il Signorelli; e questo *saben* si ripete ben sei volte. Io mi era accinto e preparati avea sessantasei *no saben* verificati in lui ed in ogni sorta di Huertisti; ma la di lui morte mi reca il vantaggio di risparmiar la spesa di farli imprimere. Vedia-

diamo intanto ciò che importino i *sei saben* di codesto picciolo pedante.

I *Saben*" che i partiti de' *Chorizos y Polacos* sussistono nel *primo stato di vigore*". Ciò sarà come sussisteva *Dulcinea* nella testa del di lui compatriotto *Don-Quixote*. Se in castigliano ed in italiano questo primo *saben* significa che di questi partiti non si sono ancora aboliti i nomi, io vorrei che mi si rinfacciasse, dove abbia io detto il contrario. Avendo io scritto che di *essi rimane oggi appena una fredda e serena parzialità*, non ne ho anzi espressa implicitamente l'esistenza? È colpa mia s'egli ignorava la lingua italiana? Ma simile pacata *parzialità* dimostra benissimo che il primo stato di furore o vigore ch'egli diceva di sussistere, era cessato colle provvidenze del Governo. "

II *Saben*" che il nome di *Chorizos* venne da' *Chorizos* che mangiava certo buffone in un tramezzo, e quello di *Polacos* da un fatto che *Huerta sa*

ma che non vuol dire". Notizie pellegrine!

Di poema degnissime e d'istoria!
Io volendo far la riferita descrizione, richiesi intorno all' inezia di tali nomi gli eruditi amici *Nicolàs de Moratin*, *Ignazio Ayala*, *Miguèl Higueras*, *Yriarte*, *Cadahalso*, *Robira*, *Morales* ec., nè costoro più ne sapevano di quel che io ne ho narrato. Io non poteva informarmene da *Garcia de la Huerta* che dimorava nel presidio di Oràn, altrimenti avrei arricchita la mia storia colla mangiata de' *chorizos*, e manifestata l'origine famosa de' *Polacos*, dicendo che consisteva in certa *notizia che Huerta sapeva e che non voleva dire*. E qual risalto non avrebbe ciò dato al mio racconto?

III. *Saben V.* che è una *crasitud* affermare che questi partiti si distinguono per la loro passione *agli edifizii materiali*, come erroneamente *suppone* il Signorelli ". Mi dicano gli Huertisti, giacchè il loro archimandrita ha cessato di spacciar fanfaluche, in qual

libro ciò *suppone* o dice il Signorelli?
IV *Saben*" che non vi sia stata mai altra insolenza di tali partiti se non quella di darsi *los apasionados alternativamente alguna puñada*". Se Garcia de la Huerta credeva che colla parola *insolenza* io avessi preteso indicare qualche conflitto sanguinoso, o una giornata campale simile a quella de' Mori e degli Spagnuoli sotto il re Rodrigo che decise del dominio delle Spagne, o le guerre *plus-quam civilia* e la battaglia di Farsaglia, ebbe tutta la ragione di sostenere di non esservi state fra *Chorizos y Polacos* giammai insolenze, ma solo battaglie senza armi e *pugni scambievoli*. In quali puerilità non diede il sig. *Vicente* nel suo famoso *prologo*! Pareva a lui una bagattella decidere delle rappresentazioni de' due teatri a colpi di pugni! Era bagattella quel che soggiugne senza avvertire alle conseguenze delle sue parole? Vediamolo passando al
V *Saben*" che la disposizione data di unire i prodotti de' due teatri non

X.... [illegible]

venne nè da' nastri nè da' disordini derivati da i due partiti". E qual ragione adduce di ciò? Questa: che il regolamento di fare una cassa sola *seguì due anni dopo*. Molto bene! egli ha tutta la ragione! la medicina dovea precedere i mali. Non capì codesto pedante che senza le precedenti insolenze, senza que' *pugni scambievoli*, non si sarebbe ricorso a reprimerli *dopo due anni* con quell' espediente? Nega inoltre che vi fossero stati sconcerti e contese (perchè contava per nulla il venire alle mani); ed il più bello è che dell' unione delle casse deliberata dal Governo mostra che fu la causa il rimediare alla *prepotenza alternativa* de' due partiti, che rendeva disuguale il guadagno, e cagionava intrighi e maneggi nella formazione delle Compagnie de' commedianti. Chi crederebbe che ciò si allegasse a provare che tali partiti non producessero contese e sconcerti? E gl' *intrighi* e gli *sconcerti*, ed i *pugni scambievoli* e la *prepotenza vicendevole* che alimentava la discordia

cappello slacciato, rotondo, e non *a tres picos*, era stato adoperato dagli Spagnuoli ancor prima dell' epoca di Carlo II? Non era certamente *a tres picos* il cappello che usarono i Goti in Ispagna, in Francia ed in Italia, la qual cosa quando non potesse altronde dedursi, si vedrebbe da ritratti di tali popoli fatti nella mezzana età e nell' infima, e copiati sulle scene Europee. Che se il cappello *Chambergo* di detta Guardia fu forse un poco più grande, ciò non vuol dire che fosse nuova invenzione e precedente soltanto a quello allacciato a tre punte venuto a coprire le teste spagnuole con Filippo V. Ed il Signorelli quando parla di *sombrero chambergo* altro non dinota che un cappello slacciato che involava una parte del volto e proteggeva in certo modo la baldanza popolare. Sicchè l' essere stato il cappello della Guardia slacciato non dava una nuova origine al cappello usato in Ispagna prima di Carlo III che volle abolirlo. Ciò detto sia soltanto per dissipare quest' altra

ca-

cavillosa accusa del sig. *Huerta* . Ma lasciando ciò, mi dicano *gli Huertisti* (se pure oggi ven' ha alcuno oltre del sig. *don Pedro* fratello del sig. *Vincenzo*) codesta profonda erudizione tutta *chamberga*, cioè che cade da tutti i lati, che cosa mai fa al caso nostro? Diède forse il Signorelli al cappello *gacho* qualche origine determinata onde *Huerta* dovesse andare in collera? . Ha egli il Signorelli mentovato per altro il cappello rotondo (qualunque stata ne sia l'origine) che per indicare le varie cagioni della *male intesa libertà* del popolo che assisteva alle rappresentazioni teatrali? Quanti fanciulleschi sofismi formicavano in quel capo, e di quante ciance imbrattò i suoi scartafacci!

Tutta in somma la cavillosa cicalata de' *saben* si riduce a negare rotondamente il fatto notorio delle popolari impolitezze ed insolenze commesse ne' teatri di Madrid. Ma per giustificare vie più il mio racconto e per manifestare a un tempo la poca sincerità del sig.

sig. *Huerta*, rammento agl'imparziali, che tali furono le insolenze del volgo, che prima il Governo di Madrid, indi il riputato *conte di Aranda* già Presidente di Castiglia cercarono di rimediarvi. Indebolì il primo, come si è già detto, ogni rivalità e prepotenza de' due partiti formando de' commedianti un sol corpo ed una cassa. Compiè l' opera l' *Aranda* con isbandire da entrambi i teatri *las cortinas*, sostituendovi bellissime vedute di scene: con far succedere alla comparsa ridevole della chitarra sulla scena una buona orchestra: con decretare che all' alzarsi del sipario tutti dovessero togliersi il cappello; che per la platea e per la scalinata più non vagassero i venditori di aranci, di nocciuole, acqua; che più non si fumasse, non si fischiasse, non si schiamazzasse gridando *fuera fuera* contro gli attori mal graditi. Simili inconvenienti che e prima della *Guardia Chamberga* e sin dal secolo XVII avea additati *Luis Velez de Guevara* nell' atto I della *Baltassara*, e molto do-

dopo di detta Guardia sussistevano, e ne fui io stesso testimone. Con tali provvidenze non rimase alla *mala intesa libertà* la testudine *de los sombreros gachos* e il presidio delle grida e fischiate, nè i recessi e l'oscurità de' corridoi bastarono ad assicurare alla plebe prima sì indocile l'impunità contro le disposizioni del vigilante rispettato Presidente. E da allora la decenza che si loda e si pratica nelle nazioni polite regnò ne' teatri di Madrid, siccome si è pur da me accennato. *Huerta* ignorando l'idioma in cui sono scritti i miei libri teatrali che pur voleva mordere, cadde ne' riferiti strafalcioni sulle parole e sul sentimento che ne attaccò. Egli (non senza il solito ricco corredo di villanie) conchiuse che nella mia *Storia* io dovea verificare le importanti particolarità istoriche da lui accennate (vale a dire, se il nastro dispensato dalla *Ladvenant* era di color di *solfo* o *di oro*, se i commedianti facessero un solo *corpo*, come aveano una cassa, se il nome di *Cho-*

ry

zos venisse dalle salcicce che mangiava *Francho*, e se quello di *Pollicos* veniva dalla *notizia* che *Huerta sapeva e che non voleva dire*) in vece di perdere il tempo nella *parte critica* che *tanto resplandece* nell' opera del Signorelli, perchè *critica* (si noti la sapienza in ogni cosa che proferisce *don Vicente*) nel vocabolario di lui equivale a *satira*, a maldicenza, ed è pruova della *poca istruzione* e dell' *intenzione poco retta* del Signorelli.

Con tal dottrina, solidità, buona fede, urbanità e logica combatteva in ogni incontro *Huerta* a sè sempre uguale, tuonando ne' Caffè e ne' passeggi e ne' *papelillos* che scarabocchiava, servendogli d'eloquenza l'arroganza. Il di lui *Prologo* decantato (in cui declama in 186 pagine contro l'*imbecille Racine*, l'*ignorante Voltaire* e tutti i Francesi e gl' Italiani che non dicano che il teatro della sua nazione sia il primo del mondo, ed egli il *Principe de' letterati* de' suoi giorni) serve di scudo a una *Collezione* di commedie

spa-

spagnuole di *figuroni*, di *capa y espada* ed *heroicas*. E forse questa una scelta ragionata delle migliori, siccome ognuno attendeva dopo tanti anni? Non è che una semplice reimpressione di trentacinque favole buone, mediocri e cattive, le quali e nel male e nel bene si rassomigliano a molte altre dal primo e secondo collettore tralasciate. Or qual pro da simile infruttuosa reimpressione non meno all' istruzione della gioventù spagnuola che al disinganno degli esteri male istruiti? Certo è che dopo di tal raccolta manca ancora a sì culta nazione una *scelta* di componimenti teatrali ragionata, campo ben glorioso da coltivarsi da un letterato filosofo nazionale fornito di gusto, di buona fede, d'imparzialità, di lettura e di senno, il quale sappia sceglier bene, e vagliar meglio non tanto i difetti, quanto le bellezze de i drammi: E tutto questo sarebbe da intraprendersi all' ombra di quella *parte critica* non conosciuta e detestata dall' *Huerta* come *satira* maligna, ma da me con predilezione amata e studia-

diata, e che vorrei che sempre nelle mie opere *risplendesse*, a costo di esser perpetuo segno di tutti *los papelillos* del signor *Vicente*, di tutti i possibili opuscoli del signor *Don Pedro*, di tutte le *biblioteche de los Guarinos*, e di mille scartabelli teatrali di *Ramòn La Cruz* muniti di *prologhi*, *dedicatorie*, e *soscrizioni*.

Affrettiamoci a conchiudere questa istoria generale con quella del Teatro Italiano del secolo XVIII e XIX.

Fine del Tomo IX.

SOMMARIO

TOMO IX

LIBRO IX

Continuazione de' Teatri Oltramontani del Secolo XVIII

CAPO I

Teatro Alemanno 3

CAPO II

Teatro Olandese: Danese: Suedese: Polacco.

II

Spa-

Ru-

CAPO VI

Due

CAPO VII

CAPO VIII

ERRORI	CORREZIONI
Tomo VIII	
Pag. 273, 16 Pradroni	Pradoni
Tom. IX Pag. 13, lin. 1 *Deistà*	*Deista*
43, 4 soprio	sobrio
60, 6 anhe	anche
72, 13 assonante *à los pareados*	assonante o *à los pareados*
107, 13 *collera*	*colera*
129, lin. ult. raffred-dalla	raffreddarla
131, 21 nato	noto
153, 8 *Sex*	*Ser*

STORIA CRITICA
DE' TEATRI
ANTICHI E MODERNI

divisa in dieci tomi

DI

PIETRO NAPOLI-SIGNORELLI

NAPOLETANO

SEGRETARIO PERPETUO

DELLA SOCIETA' PONTANIANA

Anziano della Italiana di Scienze Lettere
ed Arti di Livorno

Professore Emerito della R. Università
di Bologna di Diplomatica e di Storia

TOMO X PARTE I

NAPOLI

PRESSO VINCENZO ORSINO

1813.

Ardito spira
Chi può senza rossore
Rammentar come visse allor che muore
Metastasio nel Temistocle.

STORIA CRITICA DE' TEATRI ANTICHI E MODERNI

LIBRO X

Teatro Italiano del XVIII secolo e de' primi anni del XIX

CAPO I

Tragedie Reali

Risorgeva a gran passi nel cader del secolo XVII il gusto della vera eloquenza nelle contrade chiuse dalle Alpi; e già nel 1690 de' suoi allievi e proseliti potè in Roma formarsi un' accademia sotto il modesto titolo di *Arcadia*, le cui colonie si sparsero per l'Italia tutta. L' antica poesia de' Greci e de' Latini ri-

condotta trionfante ne' Sette Colli inspirava disprezzo e pietà per le scuole gongoresche e mariniste, e venerazione e amore per Dante e Petrarca che bevvero in que' puri fonti. Il cardinal Delfino ed il barone Caracci furono i precursori del rinascimento della tragedia italiana senza esser soggetti alle macchie secentiste.

L' onore di primo ristauratore d' essa nel secolo XVIII debbesi senza dubbio al bolognese Pier Jacopo Martelli nato nel 1665 e morto nel 1727 secondo l' epitafio che ne fece l' illustre matematico e poeta Eustachio Manfredi. Martelli chiaro in Arcadia col nome di *Mirtillo*, munito di dottrina, d' ingegno e di gusto, emulo del Maffei e del Gravina (a), avea cominciato a compor-

(a) Scrisse contro il primo il famoso *Femia sentenziato* componimento scenico che porta la data di Cagliari del 1724 ed il nome di *Messer Stucco a Messer Cattabrighe*. Favellò contro del Gravina spesso nel *Dialogo sopra la Tragedia antica e moderna* intitolato l' *Impostore*.

porre qualche dramma musicale, e si rivolse indi alle tragedie, che s' impressero in più volumi. Niuno può negargli nè la regolarità che sempre osserva, nè la ricchezza, la sublimità e l' eleganza dello stile, nè la copia de' pensieri, nè l' arte di colorire acconciamente i caratteri e le passioni. Nocquegli in molte di esse la versificazione che prescelse, ad onta di averla renduta al possibile armoniosa, sì per esser *nuova sul teatro* (ma non inventata dal Martelli, come sognando asserì il Baretti) sì per la rima e la monotonia che l' accompagna; e le di lui tragedie dopo alcuni anni cessarono di rappresentarsi. Certo è però che i forestieri stessi non furongli avari de' loro applausi. I giornalisti Olandesi ne manifestarono varii pregi; e quelli di Trevoux asserirono che *pochi tragici pareggiavano il Martelli*. Certo è pure che la compagnia di Luigi Riccòboni le rappresentò con profitto e con applauso non equivòco in Verona, in Venezia, in Bologna. Certo è finalmen-

mente che chi comprende le vere bellezze tragiche, un gran numero ne incontra nelle più accreditate, che sono secondo me: *Perselide*, *Ifigenia in Tauri*, *Alceste*, *Procolo*, *Cicerone*, *Q. Fabio*, *Taimingi*. Non lasciò di rendergli giustizia fra' nostri singolarmente il Conte di Calepio. *Pier Jacopo Martelli* (egli dice) *è tra' nostri assai sublime ed enfatico; ma quanto acquista con i modi di dire, tanto perde per lo stucchevol vezzo delle rime*. La semplicità della condotta, la nobiltà de' sentimenti, l'eleganza e la gravità dello stile, la compassione maneggiata con arte e decenza, il magnanimo carattere di Mustafo, il tenero e patetico di Perselide, la dipintura di un Ottomano geloso del potere, e perciò crudele, di Solimano, conferiscono al merito della *Perselide*. Veggasi per saggio dello stile e della versificazione il monologo di questa principessa nell' atto III

Eccomi donna e sola fra barbari crudeli.

Vi

Vi si dipinge egregiamente la sua situazione, e tutta esprime la passione, e nulla v' è di narrativo. Notabile nell' atto IV è il discorso di Solimano dopo di aver deliberata la morte del suo gran figlio; vi si mostra a maraviglia in qual guisa laceri il suo cuore il sentimento della natura che pugna colla barbarie ed il sospetto.

La delicatezza dell' espressioni di Mustafo che va a morire, merita l' attenzione de' cuori sensibili. Egli non vuol dirlo chiaramente a Perselide, e pur vorrebbe far sapere a Zeanghire che muore suo amico:

Mustafo

Quel che udisti e vedrai, per pietà non gli dire,
Se no, invidia e dolore te lo faran morire.
So quanto ei m' ami, e quanto lui dalle fasce amai;
Tu pur, vergine degna di miglior sorte, il sai.
Per me segui ad amarlo: le voglie sue sian tue,

Tue sian le sue; sì uniti siate ambo in ambedue.
Virtù piacciavi sempre, che alfin s' oltre la morte
Siam qualche cosa, il premio ne avrà l' anima forte.
Siate fidi al Soldano, siane in difesa ai troni
Il braccio del tuo sposo che com' io gli perdoni.
Addio.

Perselide

Ma forse in guerra ti chiamano i perigli?
Preserveranti i numi a quai tanto somigli.
Non mi parlar qual parla chi più non si rivede.

Mustafo

Al suocero, allo sposo obedienza e fede.
Questi estremi ricordi serba col tuo consorte,
E non cercar più nulla di qualunque mia sorte.

Sol

Sol se qualche novella (che alfin verrà cred' io)
Giugnerà a Zeanghire, digli a mio nome addio:
Digli che dal suo nome nelle note a me care
Partir tu mi vedesti, e finir di parlare.

Simile tragedia piena di grandezza che commuove che tira tutta l' attenzione, non meritava di occupare il luogo delle *Gemelle Capuane* o di qualche altra poco più importante del *Teatro Italiano* compilato dal Maffei? A ciò per avventura si opposero le loro letterarie querele.

Ciò che distingue i primi progressi della tragedia italiana sin dal principio del XVIII secolo, è appunto la saggia imitazione che fece il Martelli dell' *Ifigenia in Tauri* e dell' *Alceste* di Euripide. Gl' Italiani del secolo XVI aveano trasportati nel nostro idioma i greci argomenti con troppa scrupolosa osservanza delle antiche vestigia. I Francesi del XVII fecero un passo di più

ma-

maneggiandoli in guisa che si adattassero al popolo ed al tempo in cui gli ripetevano. Il Martelli partecipò felicemente di questa gloria della Francia, e con miglior senno de' nostri cinquecentisti accomodò all' importanza e alla vaghezza de' greci argomenti l' artificio della moderna economia. Il confronto dell' *Ifigenia in Tauride* del greco autore con quella del Martelli mostrerà sempre a' giovani studiosi la maniera di modernar le greche favole con vantaggio e senza punto scenciarle. Chi si sovverrà dell' *Alceste* greca, avendo sotto gli occhi quella del Martelli, vedrà nella moderna conservato l' interesse dell' antica senza inverosimilitudini, senza il trionfo di Ercole nell' inferno, e senza le indecenti altercazioni di Admeto col padre (*a*).

Im-

(a) Nell' ingegnoso Marteli hanno gl' Italiani non solo uno de' primi ristoratori della loro tragedia, ma uno de' più eccellenti Satirici del XVIII secolo. L' amico *Cooper Walker* il qua-

Impaziente parimenti del risorgimento della nostra tragedia il celebre calabrese Gian Vincenzo Gravina volle richiamarci allo studio de' Greci, e scrisse in tre mesi cinque tragedie, *Palamede*, *Andromeda*, *Servio Tullio*, *Appio Claudio*, *Papiniano*. La bella semplicità cui si attenne nel tesserle, piacque agli eruditi, e per questa parte fu applaudito dall' istesso Martelli. Ma s' ingannò in più maniere nell' esecuzione del suo disegno. Pieno com' era della più riposta erudizione greca, poteva far risalire i leggitori sino a' costumi de' remoti popoli della Gre-

---

quale merita la riconoscenza dell' Italia per essersi occupato a rischiararne le memorie teatrali, nel parlar con lode del Martelli dice nella sezione III: „Il vanaglorioso e poco giu„ dizioso Barretti parla del Martelli con que„ sto disprezzo: *Un certo Pier Jacopo Martelli di Bologna uomo di qualche talento pochi anni sono inventò un verso di quattordici sillabe*. Non è questo l'unico sproposito che ha scarabbocchiato l' obbliato Aristarco Scannabue.

Grecia nel *Palamede* e nell' *Andromeda*; ma qual vantaggio recar ciò poteva al moderno teatro che sì poco desiderava le stesse lodate tragedie de' cinquecentisti? Dovea egli poi serbare il modo stesso negli altri tre argomenti Romani? Conveniva a questi la veste greca? Vollè ancora adoperare alla greca maniera la varietà de' metri, e sventuratamente elesse l' endecasillabo sdrucciolo per verso principale (già usato dal Grattarolo nell' *Altea* e nella *Polissena*) lusingandosi di poterlo elevare alla grandezza tragica e sostituirlo al giambico antico; ma questo sforzo inutile ferì le orecchie italiane. Dei Greci (sugerisce il giudizio ed il gusto) vuolsi imitar lo spirito e non il portamento e le spoglie esteriori. Con tutto ciò molta ingiustizia gli fecero i contemporanei e fangli alcuni semidotti di ultima data. Non si proponga a modello, ma se ne rilevino i pregi che possiede. Se ne rigetti la versificazione, si censuri l' uso frequente de' latininismi, l' affettazioni di alcune com-

pa-

parazioni poste in canzonette, il modo di sceneggiare all' antica. Ma se ne comenti la regolarità e il giudizio, e si vegga il filosofo e l'erudito nell' artificiosa pittura de' moderni costumi applicata a' personaggi delle sue favole imitando l' arte di satireggiare di Euripide, specialmente nel *Papiniano*. Sopratutto si encomii col dotto critico Pietro di Calepio per aver saputo *travestire ed applicare all' azione quella sorte di sentenze che contengono massime di morale*, nella quale *arte il Gravina si è distinto da gran parte de' nostri poeti*. Si mostrerà sempre un critico dozzinale colui che proponesse alla gioventù un solo scrittore per modello per la difficoltà di trovarsene alcuno nel suo genere sì compiuto che tutte contenga le perfezioni. La filosofia consiglierà sempre a valersi della nota sagacità di quel greco pittore che raccolse da molte leggiadre donne gli sparsi pregi della beltà per formarne la sua Venere. Questo esser dee l' uffizio della vera storia teatrale ragiona-

nata ; e questo non sanno fare , nè
plagiarii di mestiere quando copiano
furano a mettà , nè gli apologisti preo
cupati .

Il regno di Napoli produsse ne' pr
mi anni del secolo XVIII due a
tri pregevoli scrittori di tragedie ,
consigliere conte Saverio Pansuti , e
il duca Annibale Marchese . Compo
il primo cinque tragedie impresse
Napoli , cioè *Bruto* nel 1723 , *Sof*
nisba e *Virginia* nel 1725 , *Sejan*
nel 1729 , ed *Orazia* che si pubblic
unita con le altre nel 1752 . Vinse eg
per gravità , e per versificazione
Gravina , e scorger fece non di rad
elevatezza e sublimità , e quel patetic
e terribile tragico che agita ed intere
sa . Ma sceneggiava alla foggia antica
introduceva o faceva partire i pers
naggi senza perchè , trascorreva nel l
rico , verseggiava con istento , imbra
tava alcuna volta la locuzione c
formole non pure , inusitate e scorre
te . Più che altrove lo stile è affetta
e lirico nel *Sejano* , le sentenze p

ricercate che non sono in Seneca, il linguaggio più spesso fangoso, e nell' atto V si accumulano troppe cose dopo la morte di Sejano, le quali doveansi appena accennar di volo. Ma vi si scorgono varie pennellate franche e vigorose; vivo è il ritratto de' favoriti nell' atto III; buona è la scena del IV in cui Sejano intima il divorzio ad Apicata; tragici i rimorsi che atterriscono Livia dopo la morte di Druso, ed opportuna la riflessione della nutrice in tal proposito:

O quai rei simulacri in noi produce
La fiera compagnia de' proprii falli!

Più moderatamente nella *Sofonisba* trovansi sparsi gli ornamenti lirici, e vi si notano varii passi tragici bene espressi. La *Virginia*, mal grado del buon dialogo d' Icilio e Numitore nell' atto I, e del racconto felice e senza ridondanza del di lei ammazzamento, si posporrà sempre a tutte le altre a cagione dell' episodio della desflorata Volun-

lunnia che si trasmischia al fatto di Virginia. Migliori delle precedenti è il *Bruto* dettato in istile sublime e raramente gonfio, e ricco di passi nobili. Lodevole nell'atto I è il ritratto che in Tito si fa de' partigiani del regno ed in Furio de' repubblicani, sul gusto delle politiche discussioni di *Pietro Cornelio*; come ancora la descrizione delle arti degli ambasciadori nelle corti straniere: nel III l'ambasciata degnamente esposta da Celio: nel IV i gravi sentimenti di Furio che tenta di richiamar Tito nel camin dritto: nel V i forti rimorsi di Tito divenuto traditore, il tenero abboccamento di lui colla madre, gli eroici non meno che patetici sentimenti di Bruto. Ma l'*Orazia* rappresentata in Napoli con ammirazione e diletto universale sotto la direzione del celebre Andrea Belvedere, fu il trionfo del Pansuti. Nel trattar questo argomento dopo l'Aretino ed il Cornelio, il Pansuti diede come il primo alla sua favola il titolo di Orazia, ma conservò per lei sola tutto l'inte-

res-

tesse sino all' atto V, là dove l'Aretino, che la fa morire nel III, lo divide fra lei ed il fratello. Rare volte l'espressione vien tradita dalla verità, anzi spesso è avvivata col sublime e col patetico. Meritano particolare attenzione l'amor tragico di Orazia e Curiazio, l'amara divisione di questi nell' atto III, il carattere eroico e feroce di Orazio, la notizia della pugna stabilita tra' i Curiazii ed Orazii nel IV, di cui è conseguenza l'altra scena di Orazio collo sposo della sorella, il contrasto delle allegrezze di Roma per la vittoria ottenuta da Orazio colle smanie di Orazia per essere questa riuscita sanguinosa e per lei tanto funesta per la morte dello sposo, e finalmente l'azione del V interessante per l'ammazzamento di Orazia, pel pericolo di Orazio condannato, e per la patetica aringa di Publio in pro del figlio superstite che commuove il Popolo Romano. Non è dunque maraviglia che al dire anche degli eruditi compilatori della *Bibliotheque Itali-*

Tom. X b *que*

que nel tomo VII, *i dotti vi presentano tanto piacere a leggerla, quanto il pubblico a vederla rappresentare.* Onorevole menzione delle tragedie di Saverio Pansuti fe l' immortale Alessio Simmaco Mazzocchi nel capo I del dottissimo commentario dell' *Anfiteatro Campano*.

Predilesse la poesia tragica il coltissimo duca Annibale Marchese, il quale dopo di aver governato da preside in Salerno entrò nel 1740 tra' Padri dell' Oratorio detti *Gerolimini* di Napoli, e glorioso ancora per la rinunzia dell' arcivescovato di Salerno, e del vescovato di Lecce a lui offerti, morì nel 1753 ammirato per le sue virtù. Sin dalla prima gioventù mostrò gusto e buon senno colla scelta di ottimi argomenti per due sue favole impresse in Napoli nel 1715, il *Crispo* e la *Polissena*. Non fu solo il Martelli ne' primi lustri del secolo che seppe unire alle bellezze del greco coturno la saggia maniera d' interessare i moderni, col seguire l' orme de' tragici

fran-

francesi. Annibale Marchese trattò il *Grispo* che è un ritratto dell' *Ippolito* greco, col patetico pennello di Euripide, e coll' eleganza armoniosa del *Racine* sceneggiandolo alla moderna, e vinse con migliore versificazione il Martelli, colla gravità il Gravina, e colla purezza del linguaggio il Pansuti. Meritò la di lui *Polissena*, che da Pietro di Calepio si preferisse nel confronto a quella del *La Fosse* pel piano meglio ragionato, pel costume più convenevole, e per l' arte di muovere la compassione. Vero è, che all' istesso Calepio sembra di trovare nella *Polissena* francese maggior bellezza nelle sentenze, più vivacità negli affetti, ed energia nella locuzione. Vero è parimenti che egli riprende nelle *nutrici* introdotte dal Marchese la perizia che mostrano della mitologia. Pure non è sì grande lo svantaggio dell' Italiano per le sentenze e per la locuzione, nè gli affetti riescono in lui sì poco vivaci al confronto da farne dimenticare la bellezza del piano, la convenevolezza

 del

del costume ed il patetico. E quanto alle nutrici (qualora voglia concedersene l' uso) può accordarsi loro certa specie di coltura ove si rifletta, che esse punto non rassomigliano alle moderne balie, ma si supposero sempre persone di distinta condizione, e compagne delle regine sino alla loro morte.

Compose in seguito il Marchese dieci tragedie cristiane impresse magnificamente in Napoli in due volumi in quarto nel 1729. A ciascuna si premise un rame diseguato o da Francesco Solimena, o da Andrea Vaccaro, ed inciso o dal tedesco *Sedelmair*, o dal napolitano Baldi o dal veneziano Zucchi. I cori si posero in musica da varii eccellenti maestri napoletani, e si trovano stampati colle note musicali in fine di ciascun tomo. Tommaso Carapelle pose in musica i cori del *Domiziano*: Domenico Sarro quelli de' *Massimini*: Leonardo Vinci, del *Massimiano*: Francesco Durante del *Flavio Valente*: *Giovanni Adolfo Hasse* detto il *Sassone* della *Draomira*:

ra: Nicola Fago detto il *Tarantino* dell' *Eustachio*: Leonardo di Leo della *Sofronia*: Nicola Porpora dell' *Ermenegildo*: Francesco Mancini del *Maurizio*: il Principe Milano di Ardore poi Marchese di San Giorgio del *Ridolfo*; di maniera che questi due volumi contengono come un saggio accademico di diverse belle arti riunite.

Caratterizzano queste favole una locuzione pura ed elegante e sobriamente poetica qual si conviene alla scena; uno stile nobile e grave; una costante regolarità; la sceneggiatura moderna, per cui quasi mai il teatro non rimane voto; i caratteri ben sostenuti; le passioni portate a quel segno che permette l'eroismo cristiano che riscaldava il petto dell' autore. Per saggio della maniera di colorire da lui usata vedasi un frammento del racconto che fa Eustachio a Simile delle sue avventure col corsaro:

Talchè me con mia prole in erma
arena

*Gittando ignudi, il rio corso ri-
prende.
Lasso! Teopista io grido, e valli
ed antri
Gridan Teopista ancor; l' ode la
bella
Cagion del pianto mio, che vuol
nell' onde
Precipitarsi, o per tornarmi in
braccio
O per fuggir gli oltraggi, e rat-
tenuta
Vien dal rio predatore. Eustachio
intanto
Dice fra gridi e fra tumulti, e
sempre
Più lievi ascolto di sue voci il
suono.
Lontananza e fragor d' onda so-
nante
Più mi rende indistinte, e al fin
mi chiude
Le care voci. Svolazzante lino
Scuote la grama, testimonio e-
stremo
D' amor, di fe, di duolo, e a lei
rispondo*

(Ch' altro meco non ho) con mano ignuda,
Poi, così spinto dal dolore, in alto
Il pargoletto Agapito l' espongo.

Simile

Tragica scena !

Eustachio

S' interpone e cresce
Più ognor l' aere fra noi per lontananza ec.

Ricca miniera di affetti e di caratteri eccellentemente contrapposti e coloriti, e di gran pensieri con eleganza e sublimità espressi, mi sembra singolarmente l' *Ermenegildo*. Formano in essa un quadro pennelleggiato con vivacità e maestria questo santo re zelante cattolico, rispettoso figliuolo e tenero consorte; Igonda piena di magnanimità e di vero affetto pel marito; Recaredo sensibile e generoso; Leovigildo tiranno inesorabile e Ariano superstizioso; Genserico vescovo degli Ariani scellerato e astuto cortigiano e persecutore implacabile. Questo insidiatore strappa dalla bocca di Leovigil-

gildo la sentenza di morte del figliuolo, se non rinunzii al culto cattolico; e colla di lui astuzia contrasta la nobile franchezza di Recaredo che al fine gli dice:

Udito ho sempre
Ch' uomo al cui senno sacri riti ed alme
Commesse furo, se con voglia ingorda
Alle profane cose intende, e lascia
All' altrui cura il gregge, e sol da quello
Toglie da lungi il ricco frutto, è indegno
Del sacro grado, e 'l profan male adempie.

Genserico

Chi serve al Re non è men caro a Dio.

Recaredo

Caro è a Dio sol chi al suo dovere intende,
E il tuo non è di consigliar regnanti.

Questo è pungere alla maniera di Euri-

ripide e del calabrese Gravina, cioè dipingendo i caratteri senza scoccar massime e sentenze a modo de' pedanti e di Seneca. Trionfa anche il carattere d' Igonda allorchè in faccia a Leovigildo consiglia al marito di preferir la morte al sacrilegio d' imbrattar con rito ariano la cattolica religione, e quando rimanendo sola con lui dopo tanta fortezza lascia il freno alla sensibilità. Notabile è in fine la di lei grandezza d' animo, con cui dopo aver vinto Leovigildo colle armi, fa trionfare la religione sul desiderio di vendetta, e gli perdona. Seppe dunque il Marchese rilevare il pregio maggiore della cristiana religione di perdonare ed amare il nemico, prima che il sig. di *Voltaire* avesse composta l' *Alzira*. Ma a' giorni del *Voltaire* la Francia avea un teatro tragico già rispettato e frequentato per *Corneille* e *Racine*; là dove l' *Ermenegildo* del Marchese circoscrisse il suo trionfo fra' leggitori delle tragedie cristiane del Mar-

che-

chese senza passare su di un pubblico teatro accreditato.

Prima ancora del *Manasse* del Genelli ritrasse il Marchese egregiamente un principe penitente nel *Maurizio* che accompagna degnamente l' *Ermenegildo*. Quell' imperadore che si era macchiato di delitti e di atrocità, divenuto penitente implora da Dio di esserne punito in questo mondo, e non con pene eterne, e quindi soggiace a' più dolorosi colpi prima che il tiranno Foca lo faccia uccidere. Aveva Maurizio un di lui bambino in potere d' Irene, e Foca vuol sapere dove si nasconda minacciando di far tormentar Maurizio con tutta l' atrocità. Irene generosa si fa avanti ed offre al tiranno il bambino. Qual cruda spada al cuore de' miseri genitori? Irene torna coll' infante; la madre vuole stringerselo al seno, ma nel fissarvi lo sguardo si avvede che non è il suo picciolo Eraclio, ma sì bene il figlio della stessa Irene che eroicamente lo sacrifica alla salvezza della prole reale. Ecco un tratto eroico degno

gno delle tragedie di prima fila che ha preceduto il sacrificio fatto da Arpago del proprio figlio per salvar la vita al picciolo Ciro nel melodramma del gran Metastasio. Ed è in questo del Marchese assai più teatrale e patetico, perchè non narrato come avvenuto tanti anni prima, ma esposto alla vista dell'uditorio. Il virtuoso Maurizio continua a tener commosso lo spettatore perchè non comporta il cambio, e scopre la nobil frode. Con questa gara di virtù e di eroismo prevenne il Marchese anche l' *Orfano della China del Voltaire*, benchè in questo è maggiore l' eroismo del cambio che fa Idamè del proprio figlio per l' Orfano reale, perchè è il padre stesso che vuol sacrificare il suo sangue per la regia prole. Meriterebbe anche che si trascrivesse il patetico e vivace racconto della carnificina di tutta la famiglia di Maurizio e di lui stesso colorito col pennello di Dante, e ciò prima che il gran tragico francese pur or mentovato c' incantasse colla descrizione della strage dell' imperial

rial famiglia cinese. Presenta dunque il Marchese più di una tragedia degna dell' attenzione degl' intelligenti conoscitori del teatro e del sublime e del patetico che tanto sovrastano ai declamatori esangui ed agli apologisti poco istruiti. I leggitori ben comprenderanno, avendo sotto gli occhi l' *Ermenegildo* ed il *Maurizio* specialmente, che essi potrebbero meglio arricchire una nuova raccolta di un buon Teatro tragico Italiano.

Antonio Conti nobil veneto filosofo e letterato grande volle in età avanzata dedicarsi alla poesia e singolarmente alla tragica. Compose quattro tragedie, *Giunio Bruto*, *Marco Bruto*, *Giulio Cesare*, *Druso*. Il pregio singolare del suo stile è la gravità, la precisione e la verità propria della passione e del teatro, per la quale il Conti costantemente schiva ogni vano ornamento. Di sua versificazione è la più accetta a' moderni, cioè il verso endecasillabo sciolto; ma la locuzione non è sempre pura e corretta. Ciò però che caratteriz-

za

za singolarmente il suo pennello: è il decoro serbato nel costume, e la proprietà mirabile ne' personaggi imitati. I suoi Romani (ciò che per lo più si desidera in varie tragedie straniere) compariscono veri Romani. Cassio, Bruto, Cesare, i Tarquinii si riconoscono a i loro particolari lineamenti, all' indole, e a i sistemi da essi seguiti secondo la storia. Volle il Conti far uso de' Cori per riunire alla tragica rappresentazione la musica che le conviene; e questa può esser forse una delle ragioni, per cui i commedianti più non le rappresentano, schivandone la spesa. Introdusse però ne' cori a cantare cavalieri e senatori romani con poca convenevolezza alla loro gravità ed al costume di que' tempi. *Marco Bruto* è la tragedia più criticata e spesso con solido fondamento dal Conte di Calepio. *Giunio Bruto* recitata molte volte di seguito in Venezia con gran concorso nel teatro di San-Samuele, oltre a i pregi generali dello stile, del costume e del metro, si rende notabile per la

fo-

primerla, dopo di essersi ornato delle sue principali bellezze seguendone le vestigia nel comporre la propria *Merope*, manifestano vie più la prestanza della *Merope* italiana. Il tragico Francese ne ingrandì ed esagerò i difetti, bramoso ed impaziente di tirare alla sua copia tutti gli elogii tributati all' originale. E perchè serbando l'onorato carattere di amico del Maffei non avrebbe potuto versar su di lui che a metà e con moderatezza il suo fiele, si mascherò sotto il finto nome di un *monsieur de la Lindelle*, e sciolse il freno alla mordacità, trattando la di lui tragedia come produzione *puerile e da collegio*, e l'autore come *poeta da fiera*, *senza ingegno*, *senz' arte*, e *senza fantasia* (a). Astuzia sì vergo-

 gno-

(a) Odasi ciò che in tal proposito annotò sulla mia *Storia de' teatri* sin dal 1777 l'eruditissimo mio amico Carlo Vespasiano: " *La rouille de l'envie* (diceva il sig. di *Voltaire*) *l'artifice des intrigues*, *le poison de la calomnie*, *l'assassinat de la satyre . . . deshonorent par-*

gnosa e degna degli antichi Davi umilia la letteratura, copre di fosche nuvole il chiarore del secolo ed abbassa *Voltaire*. La *Merope* del Maffei non va esente da' nei; ma qual produzione teatrale può vantarsi di una perfezione assoluta? La *Merope* del *Voltaire* non ha difetti? Sovvenghiamoci di quanto ne ragionammo trattando de' tragici francesi del XVIII secolo. I Francesi stessi ne rilevarono di molti. Un anonimo in una *brochure* uscita in Parigi vi notò fin anche errori di lingua e di ri-

---

parmi les hommes une profession qui par elle même a quelque chose de divin. E chi crederebbe mai che questo Eratostene della Francia, il quale predica così bene contro l' invidia, la malignità, la calunnia, e l' iniqua satira, sia poi egli stesso tante volte caduto in questi vizii che detesta? Una evidentissima pruova fralle altre ei ne diede nella lettera che scrisse prendendo il nome di m. *la Lindelle* contro l' autore della *Merope*, col quale amichevolmente carteggiava, e che per ogni titolo meritava da lui riguardo come virtuoso cavaliere, e come letterato insigne " ec.

rima; chiamò *Voltaire tradattore*, *copiatore*, *piggioratore* ancora della *Merope* del Maffei specialmente nell' atto V. Volle poi quest' anonimo far pompa di erudizione, ed affermò che *l' Italiano avea saccheggiato e sfigurato l' Amasi di m. la Grange*; e che *Voltaire rivendicando il furto avea restituito alla nazione francese ciò che era suo*. Preso poi da nuovo capogirlo aggiunse che *Merope era un argomento di tutti i paesi trattato già da Euripide*. Qual cumulo di proposizioni che si combattono! Se Euripide tutti precedette i tragici che conosciamo nel maneggiar tal favola, perchè sdegnare di attribuirla alla Grecia? Se è di tutti i paesi, perchè l' anonimo infarinato ne attribuì la proprietà alla Francia? perchè tacciò di furto ora il Maffei ora il *Voltaire*? perchè non s' informò da chi 'l sapeva, che il Gavalerino, il Liviera, il Torelli precedettero di più di un secolo il suo *la Grange* autore dell' *Amasi*, in comporre *Meropi*, *Telefonti* e *Cres-*

 fon-

fonti? perchè, poi, non apprese almeno dal *Voltaire* che la *Grange* ed altri Francesi ed Inglesi trattarono questo argomento con tali sconcezze che le loro tragedie rimasero nascendo, sepolte? perchè non vide che senza la *Merope* del Maffei, senza quella ch' ei chiama *povertà italiana che Voltaire copiò*, ancor non avrebbe la Francia una *Merope* degna di conoscersi da' posteri? Avrebbe avuto l' Inghilterra il *Douglas* di *Home*, tragedia (disse il *Walker*) che *onora la lingua ed il teatro inglese*, senza che fosse stata preceduta dalla *Merope* del *Maffei*? L' anonimo oscuro che tante cose ignorava, ebbe l' audacia, fidando nelle tenebre in cui si avvolgeva, di scagliarsi contro l' originale del Maffei e la copia del *Voltaire*, produzioni di due ingegni grandi, cui egli mirar dovea con rispettoso silenzio. Io auguro all' Italia e alla Francia molte tragedie che pareggino queste due *Meropi*, dovessero anche averne i difetti; essi saranno le macchie degli Omeri, de' Vir-

gi-

gilii, de' Sofocli fra' raggi dell' immortalità.

Merita somma lode l' avventurosa Verona che nel vestibolo dell' Accademia Filarmonica fece innalzare, mentre egli era assente, il busto del Maffei con questa iscrizione:

Marchioni . Scipioni .
Maffeo . Viventi
Academia . Filarmonica
Decreto et aere publico
Anno MDCCXXVII

Maggiori encomii merita la di lui modestia che al suo ritorno volle che si togliesse, a differenza di qualche orgoglioso pedante, che a quel che intesi in altro paese, innalzò a se stesso un busto marmoreo e lo collocò tra Platone e Tullio. Verona però dopo la di lui morte ve lo ripose con un' altra iscrizione:

Marchionis . Scipionis . Maffei .
Musaei . Veronensis .
Conditoris Protomen
Ab ipso amotum
Post obitum

 Aca-

Academia . Philarmonica
Restituit
Anno MDCCLV (a).

Intorno al medesimo tempo uscirono la *Demonice* del veneziano Giambatista Recanati, e la *Didone* del bolognese Giampieri Cavazzoni Zanotti. La prima recitata nel 1720 in Modena con applauso grande, in Ferrara ugualmente ed in Venezia, s' impresse in Firenze nel 1721 con una dissertazione dell' abate Girolamo Leoni. Contiene la pugna de' tre Tegeati e tre Feneati narrata da Plutarco ne' *Paralleli* con tutte le particolarità del fatto de' Curiazii ed Orazii. Trionfa in essa l' amor della patria in ogni incontro. L' ammazzamento dell' addolorata Demodice per mano del fratello Critolao avviene appunto per le di lei imprecazioni e contro Tegea loro patria, il cui amore tutto riempie il cuore di Cri-

(a) *Cooper Walker* che la vide nel 1792, la riferisce nella Sezione III della sua opera.

Critolao. Lo sceneggiamento all' antica, lasciandosi spesso il teatro voto, qualche scena oziosa, un sogno di Demodice di sei tori e una giovenca tanto conforme al fatto di lei e de' suoi campioni, i poco utili ed all' azione mal connessi episodii dell' amicizia di Eurindo e Critolao e del conflitto di costui col leone e degli amori di Lagisca ed Eurindo, offrono all' occhiuta critica materia da esercitarsi. Ma rendono pregevole tal favola la regolarità e l' interesse che vi regna, lo stile non sempre elegante e sublime ma chiaro sempre e conveniente alle passioni, e diverse situazioni patetiche felicemente espresse, Serva di esempio la scena quinta dell' atto III, in cui Demodice che ha penetrato che il suo sposo Alceste sarà il competitore del fratello Critolao, così si esprime:

S' ei riman vinto, e come le mie
nozze
Si compiranno? E s' egli è vincitore,

M' unirò a quel che i miei fratelli uccise?
Di natura ed amor ambo possenti
Leggi che a' danni miei tutte vi unite
Perchè appunto tra voi sì opposte siete;
Quale debbo io seguir? da qual sottrarmi?

e poi;

Vincete entrambi,
E se alcun dee perir, pera ... Ma quale?
Alceste ...? Critolao ...? No, Demodice.

La *Didone* uscì in Verona nel 1721, ma nella dedicatoria alla marchesa Isotta Nugarola Pindemonte si dice di essersene fatta prima un' altra edizione, ed appresso nel 1724 si stampò di nuovo con tutte le *rime* dell' autore. Non cede questa tragedia nella regolarità e nel colorito delle passioni alla *Demodice*; ma le sovrasta per nobiltà e grandezza di stile e per la semplicità dell' azione avvivata però da un movimen-

to

to che va d'atto in atto crescendo. La sceneggiatura è pure alla maniera antica, ma due volte sole resta il teatro voto. Havvi parimente la tanto ripetuta descrizione di un sogno; ma vi si evita il particolareggiar soverchio, come altri ha fatto, per additare appuntino i fatti della tragedia. Vi si scorgono di bei passi nè pochi. Spira magnanimità nell' atto II la risposta di Didone all'ambasciadore di Jarba. Teatrale nell'atto III è il contrasto di Didone che giugne gioliva e piena di speranze, con Enea che all' ordine di Giove si disponeva a partire senza vederla. Bene espressa è la maraviglia e la tristezza di lei al silenzio indi al partir del Trojano con poche compassate parole; ma pregevole singolarmente è la pennellata che ne rileva il disdegno. Tratta dal naturale orgoglio ella dà a credere a se stessa di essersi disingannata e di ravvisare il torto che faceva al suo Sicheo, e ne ha onta. Si duole di vedersi adorna di altre spoglie che delle vedovili. Ordina a Bargina di trovare Enea,

ed imporgli di partir subito senza vederla. Ma che? Anna le riferisce l'imminente partenza di Enea, ed allora il foco sopito sotto quella rassegnazione sugerita dall' istesso amor disdegnoso, divampa repentinamente:

Ahi me lassa! Bargina, parte Enea!
Guarda, se furon ciechi i miei timori!
Me può lasciar? me abbandonar? Ah tosto
Si voli, si ritenga l' infedele . . .
Ah! che più indugio? Io stessa al lido, al porto
Corro a provar ciò che potranno i prieghi,
Le lagrime, i sospiri ec.
O Enea che mi abbandoni, o mie speranze,
O sacra del mio sposo ombra gradita,
O mio onore, o decoro, o forte amore,
Sì, troppo forte che al dover contrasti,
Qual vincerà di voi?

Ot-

Ottimamente. Questo bellissimo disviluppo degli affetti di Didone, questo tragico contrasto acconciamente approssimato della prima rassegnazione con quest' impeto repentino, tutta manifestano l' anima trafitta di Didone, e l' ingegno dell' autore. La scena quinta dell' atto IV ci sveglia l' idea dell' abbandono di Armida, e del combattuto Rinaldo che si sente morire, e pur la lascia. Didone sviene, come Armida, ed Enea parte con Ascanio, come Rinaldo con Ubaldo. Questa buona tragedia colle precedenti smentisce l' affettazione di taluno che imparando la storia letteraria d' Italia sulle importanti notizie giornaliere delle gazzette straniere, afferma che nei primi lustri del nostro secolo il teatro italiano ebbe soltanto *drammi irregolari e mostruosi*. Si noti che dalla *Merope*, dalla *Demodice* e dalla *Didone* si sono esclusi i cori, e l' uso in seguito n' è passato quasi del tutto.

Anche nel 1721 s' impresse in Venezia l' *Ezzelino* del dottor Girolamo Ba-

Baruffaldi ferrarese, che poi ebbe altre quattro edizioni ed in Venezia stessa ed in Ferrara. È scritto in versi sciolti, con regolarità, con colorito vivace ne' caratteri e nelle passioni, ed in istile dagli intelligenti commendato. Se ne riprende il personaggio di Ansediso di nota malvagità come poco necessario e lasciato impunito: qualche discorso segreto che si ode dall' uditorio e non da' personaggi che stanno in iscena: e la mancanza del tempo richiesto perchè giunga Beatrice co' sei compagni dal fondo della torre, non essendo passati dalla chiamata all' arrivo se non sei versi soli recitati da Amabilia. Lo stesso autore pubblicò nel 1725 *Giocasta la giovane* di scena mutabile. L' invenzione di questa non appartiene al Baruffaldi; perchè il conte Antonio Zaniboni aveva già tratta da un dramma musicale la sua *Antigona in Tebe* detta *opera tragica* scritta in prosa e impressa in Venezia nel 1722. Da tali favole tirò la

sua

sua tragedia il Baruffaldi, nè se ne infinse, ma ingenuamente l' accennò nel ragionamento che vi premise. Si osserva nella condotta dell' azione qualche leggero intoppo. Antigona madre di Giocasta (che Creonte volle far morire per mano del proprio figliuolo, Osmene di lei marito) viene a Tebe, sotto virili spoglie, e domanda ad Ormindo il cammino della reggia, che ella non dee ignorare. Viene con animo di dar la morte a Creonte, e nel darsi a conoscere ad Osmene manifesta il suo disegno di uccidere il di lui padre, e pretende che egli vi concorra. " Io porterommi al tempio (ella dice nell' atto III) mi scoprirò al tiranno; gli trarrò dal capo la corona; farò provargli tutta l' ira mia ". Se così parlasse spinta da disperazione e da tedio di vivere, sarebbero espressioni convenienti; ma ella ciò dice pensando in fatti di eseguirlo per vendicarsi, senza riflettere all' impossibilità della riuscita. Forse potrebbesi risecare qualche cicaleccio di Ormindo. Forse che

più

più che tragedia parrà questa Giocasta un romanzo drammatico per tanti colpi di teatro e per le avventure che in essa si accumolano in poche ore. Ma tali nei vengono compensati dalla bellezza dello stile e dalle situazioni interessanti ben condotte. Viva e patetica è la preghiera che fa nell' atto I Osmene al padre per non isposar Giocasta. È tenera la riconoscenza di Antigona ed Osmene nell' atto II. Sono giuste le di lei prime espressioni. Appassionata è la narrazione delle proprie sventure e della fanciulla che diede alla luce. Grande il di lei coraggio ed il disprezzo della morte in faccia a Creonte nel IV atto. Piace soprattutto nell' atto V la patetica separazione di Antigona ed Osmene nel punto di esser ferita da Giocasta. Ella s' intenerisce alla rimembranza della figlia perduta, e dice al marito che la cerchi, ed incontrandola (soggiugne):

Dille del mio destin la cruda istoria,
Dille che la sua madre al fin morio
Tradita e invendicata; e se al mio
petto *Strin-*

Stringer non la potrò, stringila al tuo.

Mentre si applaudiva la *Merope* del Maffei, l'abate Domenico Lazzarini di Morro patrizio maceratese illustre poeta e pubblico professore di lettere umane in Padova, la censurò severamente. Diede poscia alla luce il suo *Ulisse il giovane*, nella qual tragedia non senza eleganza imitò l'*Edipo* di Sofocle, richiamando sulla scena tutto il terrore e la forza tragica del teatro di Atene. È scritto in endecasillabi ed ettasillabi sciolti misti a piacere; ha il coro continuo alla greca maniera; lo stile accoppia alla grandezza tragica verità e naturalezza senza cader nel basso. Ma, come bene osserva l'abate Conti, si sfigura questa favola in certo modo con raddoppiarsene l'azione colla morte data dal padre al figliuolo e col suicidio della figliuola. I non pochi amici dell'autore e del severo gusto greco contrarii a Scipione Maffei, l'applaudirono nella lettura; ma non si ammise al teatro,

mal-

malgrado della regolarità, dello stile vigoroso, della versificazione e della nobiltà de' cori. Uscì contro di essa una piacevole satira scenica col titolo di *Ruzvanscad il giovane* del Vallaresso nobil veneto, parodia, disse il Bettinelli, saporetissima tralle poche italiane.

Discepolo del Lazzarini e seguace del di lui gusto tragico fu l'abate Giuseppe Salio padovano morto giovine qualche anno dopo del 1738. Egli compose tre tragedie col coro continuo lavorato con troppo servile imitazione de' Greci, per la quale esse riescono fredde e nojose, la *Temisto*, la *Penelope*, e *Salvio Ottone*. S' impressero nel 1727 dal Comino in Padova, ma non si rappresentarono mai. L'ultima fu dedicata ad Apostolo Zeno che la lodò. Il Conte di Calepio comendò la scelta del protagonista nella *Temisto*, ma parve al Salio che egli ne avesse disapprovato tacitamente ogni altra cosa nel *Paragone della Poesia Tragica*, e perciò nel 1738 produsse contro di questa opera egregia l' *Esa-*

me

me Critico, al quale vigorosamente replicò il Calepio colla sua *Confutazione di molti sentimenti* del Salio, dopo di che più non si parlò delle di lui tragedie.

Comunicato lo spirito di simil genere per la riuscita del Conti, del Martelli, del Zanotti, del Marchese e del Maffei, si diffuse per l' Italia tutta, e molte tragedie regolari e giudiziose, se non eccellenti, si produssero. Giovanni Leone Sempronii da Urbino pubblicò in Roma nel 1724 la sua tragedia il *Conte Ugolino*. La *Morte di Achille* del Conte Ludovico Savioli bolognese uscì in Bassano, se non m' inganna la memoria, e s' impresse ancora in Lucca nella *Biblioteca teatrale* compilata dal Diodati. Il marchese Gorini Corio stampò in Venezia nel 1733 il suo *Teatro Tragico e Comico* col trattato della *Perfetta Tragedia*; ma le sue tragedie erano ben lontane dalla perfezione. Sebastiano degli Antonii vicentino scrisse la *Congiura di Bruto figliuolo di Cesare* pubbli-

cata in Vicenza nel 1733, la quale secondo il conte Mazzucchelli fu lodata dal Martelli, e chiamata dal Maffei *nobile tragedia*. Giovanni Antonio Bianchi minore osservante nato in Lucca nel 1686 e morto in Roma nel 1758, conosciuto per gli sforzi perduti contro la *Storia Civile* di Pietro Giannone, e pel libro *De' vizii e de' difetti del moderno teatro*, pubblicò sotto il nome arcadico di Lauriso *Targiense* nel 1761 in quattro volumi dodici tragedie regolari, decenti e giudiziose, ma non vigorose, sublimi, eccellenti. Otto di esse sono scritte in prosa, cioè *don Alfonso*, *Jefte*, *Matilde*, *Tommaso Moro*, *Demetrio*, *Marianna*, *Dina*, *Rugiero*, e quattro in versi, *Atalia*, *David*, *Gionata*, *Virginia*. Recitavansi in un teatrino, che sussisteva ancora verso la fine del secolo nel convenuto di Orvieto da' suoi studenti con grandissimo concorso. Quivi ancora si rappresentarono due sue commedie, l' *Antiquario* e la *Fanciulla maritata senza* do-

dote rimaste inedite. Il Mazzucchelli ne favellò sulla scorta di Giovanni degli Agostini autore delle *Vite degli Scrittori Veneziani*. Alcune notizie del Bianchi da me riferite mi si comunicarono dal riputato mio amico Ireneo Affò bibliotecario di Parma. Bonaventura Antonio Bravi Veronese pur minore osservante nato nel 1693 e morto verso il 1773 diede alla luce cinque tragedie. Il suo *Orazio* uscì in Venezia nel 1642 e si ristampò in Verona nel 1762 con molte mutazioni e col titolo *Orazio in campo*. *Sulmone* pubblicata in Venezia nel 1746 si reimpresse in Firenze nel 1756. Uscì in Verona nel 1747 *Irene delusa*. Quivi pur s' impresse il *Costantino* nel 1748, ed un altro Costantino diverso dal primo venne pure alla luce in Verona nel 1752, e la seconda volta nel 1764. Il signor Bicchierai produsse in Firenze due tragadie regolari nel 1767, la *Virginia* e la *Cleone* precedute da alcune considerazioni sul teatro utili e

giudiziose. Ma niuna di tutte queste tragedie levò il grido e parve degna compagna o della *Merope* del Maffei o della *Perselide* del Martelli, o del *Giulio Cesare* del Conti, o dell'*Ermenegildo* e del *Maurizio* del Marchese. Toccò al Varano ed al Granelli il vanto di recar nuova fama all'italico coturno.

Alfonso Varano de' duchi di Camerino distinto per natali, per dottrina e per ingegno poetico morto in Ferrara carico di anni e di meriti letterarii a' 23 di giugno del 1788 (a). Arricchì il teatro tragico di tre buone tragedie *Demetrio*, *Giovanni di Giscala* ed *Agnese* che si trovano impresse nelle *Opere Poetiche* del Varano pubblicate nella rea-

(a) Due elegantissime iscrizioni del celebre nostro abate Gaetano Migliore prefetto degli studii nell' Università di Ferrara, si posero nella sala dell' accademia degl' *Intrepidi*, e nella porta della cattedrale per onorare la memoria di sì illustre letterato.

reale stamperia di Parma nel 1789 (*a*). L' autore che forse pensava di seppellirle con tante altre poetiche ricchezze, si vide obbligato ad imprimere il *Demetrio* in Padova nel 1749 con correzione e magnificenza, dopo di essersi querelato nelle *Novelle Letterarie* di Venezia del Berno librajo veronese che nel 1745 su di un esemplare nè riveduto nè concesso dall' autore l' aveva prodotto. In seguito s' inserì anche nella nominata Biblioteca teatrale nel 1766 in Lucca. L' autore la chiamava *impresa della prima sua gioventù*, la quale verisimilmente l' avvicina all' epoca delle tragedie del Maffei, del Zanotti e del Recanati. Nobile, terso, elagante ed alle cose accomodato n' è lo stile; regolare e ben condotta l' economia della favola; ottima la versificazione, proprio il colorito de' carat-

 te-

(a) Un' altra ne lasciò inedita intitolata *Saaba* scritta nel 1783. Inedito è pure un suo melodramma intitolato *Gea*.

teri; magnifici i cori introdotti soltanto nell' intervallo degli atti. L'azione immaginata con somiglianza del vero non è istorica, eccetto che nell' àncora naturalmente impressa nel corpo de' Seleucidi (a) dal Varano adoperata nello scioglimento. Le scene sono tutte incatenate alla maniera moderna ad eccezione dell'atto II, in cui una volta rimane vota la scena partendo Arsinoe nella quarta e venendo poi fuori Berenice ed Araspe. Due oracoli sono le molle che muovono le passioni di una madre a danno del figliuolo sin dalle fasce, il quale vien salvato dal di lei furore, vive incognito, se le presenta con altro nome, n' è amato con altro amore che di madre, è poi perseguitato ed accusato di fellonia, e finalmente cagiona la morte di lei secondo la predizione dell' oracolo. Offre questa tragedia al sagace osservatore molti

pas-

(a) Vedi Giustino nel libro XV delle sue Storie.

passi pregevoli per nobiltà ed eleganza di dizione. Nobilmente si esprime la magnanima Arsinoe nell' atto II con Seleuco e con Artamene. Il contrasto dell' amore colla virtù in lei ed in Artamene è dipinto ottimamente nell' atto III, e vi sono con felicità e dignità disviluppate le angustie di Artamene combattuto dal colpevole amore che ha per lui la madre e dall' odio che Arsinoe ha per Seleuco. Egli conchiude:

Per vie diverse
Congiuran ambe alla ruina mia.
Ahi lasso! Io amo entrambe, una ch' è madre
Benchè sia indegna di tal nome, e l' altra
Perchè degna di amor benchè sia ingrata.

Nell' atto IV si ammira una situazione tragica assai bene espressa. Artamene per un falso foglio diviene reo di una congiura presso Seleuco; il re pretende solo che si scagioni giurando che niun altro congiuri contro di lui; ma egli ciò non può eseguire nell' alterna-

 ti-

tiva o di accusar la madre o di mentire. Nel V investigando Berenice la condizione di Artamene vedesi con maestria e con nobiltà animato il lor dialogo, e singolarmente è da notarsi ogni di lui risposta ingegnosa ed il riconoscimento di Demetrio. Vedasene il seguente squarcio poichè si è scoperto:

Oimè! che strane
Vicende ebbi a soffrir! Fui da' nemici
Salvato, fui nutrito, e dalla madre
Son trafitto nel cor. Tu mi accusasti
Che di Seleuco io meditai la morte,
E per aver qualche ragion sul trono,
Chiesi a te le tue nozze. E chi non vede,
S' io mi fo noto al genitor, che torna
La falsa accusa tua sopra il tuo capo?
Ma datti pace. Al re sarò Artamene
E a te sola Demetrio, e così ad ambi
Renderò quel ch' io debbo e figlio e reo.

Gi-

Girami un guardo, o madre, è al-
la mia destra
Giungi la tua.

E così egli si conduce con Seleuco ostinandosi a tacere, sicchè il re lo manda a morire. Ma poco stante Seleuco rileva da Ircano, che Artamene è Demetrio suo figlio, e ne manda a sospendere l'esecuzione. L'agitazione di Seleuco nel dubbio che il soldato non giunga a tempo per impedirla, è piena di moto ed espressa acconciamente. Ma Demetrio è salvato, la virtù felice, la tragedia si conchiude con lieto fine, non ostante la morte di Berenice per l'interpretazione dell' oracolo fatalmente colpevole. Se questa favola da taluni non si voglia ammettere tralle migliori tragedie italiane, credo che al compiuto trionfo del Varano si oppongano i due seguenti ostacoli. In prima il patetico onde deriva principalmente l'effetto tragico, non sembra in esso vigoroso al pari del grande che concilia ammirazione; ovvero, che è lo stesso, la compassione non par che sia con-

condotta a quell' attivo fremito che ci scuote sì spesso in Euripide che si pretende invecchiato. L' altro ostacolo potrebbe nascere dall' ostinazione di Artamene a non palesarsi per Demetrio in tempo che non si sono ancora le cose portate agli estremi; tale ostinazione forse non parrà necessaria e bella e degna della tragedia, se non quando Demetrio noto alla madre tace eroicamente per non recarle onta e nocumento. So bene che tal condotta può colorirsi col timore che ha Demetrio di perdere totalmente la speranza di placare Arsinoe, e colla sicura conoscenza che ha dell' odio materno invincibile; ma ne i grandi sconvolgimenti lo spettatore dimanderà sempre, perchè non si è scoperto? Ci voleva una sufficiente ragione in ogni punto dell' azione perchè il silenzio non si dovesse rompere. Queste osservazioni però basteranno per impedire che si registri sì nobil favola accanto alle migliori? Faranno sì che con affettata incontentabilità debba il sig. *Andres* ripetere che in Italia altra buo-

buona tragedia non esista fuorchè la *Merope*? Bisognerebbe essere qualche affamato gazzettiere enciclopedico, o un uomo di un libro solo, o un copiatore dell' *Esprit des Journaux*, o alcun maligno plagiario perpetuo sempre intento a far che si dimentichino i libri che ha saccheggiati.

La nobiltà ed eleganza dello stile, la regolarità, la bellezza del dialogo, il vivace colorito de' caratteri non discordano dal *Demetrio* tanto nell' *Agnese* quanto nel *Giovanni di Giscala* tiranno del tempio di Gerusalemme. Singolarmente quest' ultima favola che empie il suo oggetto d'inspirare il terrore colla morte di Giscala, e colla rovina totale di Gerusalemme, ci obbliga a fermarsi su di essa un poco più dell' *Agnese*. Fu dedicata al pontefice Benedetto XIV, e s' impresse splendidamente in Venezia nel 1754 ornata in ciascun atto di alcune medaglie battute da' Romani in onore di Vespasiano e di Tito, e con un discorso sommamente erudito intorno alle pro-

fe-

fezie e agl' istorici monumenti della distruzione di Gerusalemme, ed a varie circostanze rammentate nel dramma. Notabile in esso è la dipintura della feroce grandezza d'animo di Giscala, e per molte scene vigorose e teatrali, e singolarmente per quella dell' atto III, in cui egli s'intenerisce col figliuolo a lui venuto dal campo nemico, come avvenne ad Attilio Regolo servo in Cartagine, per proporgli la resa, e da lui con isdegno rimandato al supplizio. Vi sono i cori scritti ottimamente, i quali incatenano un atto coll' altro, e meritano l' attenzione degl' intelligenti essendo ricchi di pensieri sublimi poeticamente espressi (*a*).

Il gesuita genovese Giovanni Granelli predicatore riputato, e bibliotecario del duca di Modena morto l' anno 1769, è l' altro autore che ci ha somministrate

---

(a) Se ne riprese nell' *Anno Teatrale* a Venezia lo *stile lirico*, la qual cosa è quello appunto che i Cori esigono, come si vede nelle tragedie greche, e come sulle loro tracce eseguì *Racine* nell' *Atalia*.

te tragedie degne di mentovarsi insieme colla *Merope*, colla *Perselide*, coll' *Ermenegildo*, col *Maurizio*, col *Giulio Cesare*, e col *Demetrio*. Il sig. *Andres* nel mentovar con onore i componimenti di lui, e dell' altro suo confratello Bettinelli, si contentò di spiegarsi in termini generali, ed accennò solo che *le circostanze legavano loro le mani per non ispargervi tutti que' fiori che il fecondo lor genio avrebbe saputo far nascere, nè ridurre i loro drammi a quella perfezione, di cui sarebbero forse stati capaci.* Ma con ciò (chiedere potrebbe un giovane desideroso di apprendere l' arte) che ho io imparato? e che fuggirò? che seguirò? quali fiori sparse il lor genio fecondo, e quali lasciò di far nascere? Simili desiderii antiveduti mi spinsero, qualunque io mi sia, a formar de' teatri una storia generale ma ragionata, che desse a un argomento sì trito l' utile novità degli esami sentiti, e non fatti sull' altrui fede, o, come diceva Elvezio, *sur parole*, e copia-

piati con poca spesa da' fogli periodici.
Il p. Granelli dunque benchè dalle leggi del proprio istituto astretto a contenersi entro certi confini che lasciano infruttuosa la più ricca fantasia, ed a privarsi del vantaggio che apportano sul teatro le femmine, compose quattro tragedie, quale più e quale meno, tutte però lodevoli, *Sedecia*, *Manasse*, *Dione*, *Seila figlia di Jefte*. Regolarità, interesse, giudizio nella traccia della favola, destrezza nel colorire i caratteri, sentimenti grandi, nulla a lui manca per esser collocato tra' migliori tragici. Sopra tutte le sue lodi trionfa l' eccellenza dello stile naturalmente bello e poetico, ricco nella frase, puro nel linguaggio, grande sempre, sempre elegante, e forse talvolta per questo appunto alquanto uniforme. L' istesso suo particolare ammiratore Saverio Bettinelli confessò *parer talora un po uniforme quella stessa nobiltà, che l' anima elevata del Granelli prestava a' suoi personaggi*. Non essendo però le sue tragedie accomoda-

date al bisogno de' pubblici teatri, fece che ne fossero escluse, e che si rappresentassero solo nel Collegio di San Luigi di Bologna nel 1732, e ne' due seguenti anni, e si ripetessero in teatri privati dalla nobiltà bolognese. Ciò nocque alla loro rinomanza, rimanendone confinato il diletto entro pochi istruiti leggitori che ne ammirano singolarmente i pregi dello stile. Nocque anche alla gloria dell' Italia, perchè l' egregio autore avrebbe nella scuola del teatro apprese nuove delicatezze e perfezioni dell' arte. E dove non sarebbe egli giunto con quell' anima sublime e sensibile che pur manifesta, se in vece di limitarsi a rassomigliar nelle sue azioni sacre l' elevatezza del profetico linguaggio scritturale, si fosse dedicato a tesserne altre di argomenti più atti ad eccitar la compassione ed il terrore tragico, e a migliorar la sublimità del *Cornelio* spogliandola dalle gonfiezze, ed il patetico di *Racine* preservandolo dalla mollezza elegiaca?

ven-

Venghiamo a qualche particolarità di ciascuna delle sue favole.

Sedecia dedicata al cardinal Giorgio Spinola fu la prima tragedia del Granelli. È regolare e sceneggiata alla moderna, e solo nella terza scena dell' atto IV partono i personaggi, e lasciano voto il teatro. Ha i cori mobili di Assiri, Caldei ed Israeliti. Non si prefisse l'autore, come egli stesso confessò, di destar la compassione, ma conservò nella favola il pregio della semplicità animata dal bello episodio de' figliuoli de' due re, cioè Giosia di Sedecia, ed Evilmero di Nabucco, i cui eccellenti caratteri cattano la benevolenza di chi ascolta, e danno luogo alla bella descrizione del pericolo di Evilmero nel bosco, e del combattimento di Giosia colla fiera. Merita parimente lode il Granelli pel carattere teatrale di Nabucco misto di grandi virtù, e di passioni grandi, tal che, come egli pur dice, *in tutte le sue virtù si scorge il pregiudizio di una grande passione, ed in tutte le*

sue passioni il principio di una grande virtù. Il suo Geremia ben rassembra all' originale della sacra scrittura. Vedasi in qual guisa egli nella quarta scena dell' atto I fa parlar Iddio:

Chi son io, dice Dio, che nel' Egitto
Anzi che in me, le tue speranze affidi?
Quella forse è la terra, onde Israello
Debba sperar salute, e quelle l' armi,
Che di me non curando e del mio Tempio,
In sua difesa infedelmente implori?
Perchè a sottrarne i vostri antichi padri
Colà fec' io tanti prodigii orrendi?
Perchè poi da l' Egitto un dì sperasse
La casa di Giacob salvezza e regno?

Degna di notarsi è pur la profezia dell' atto IV, che il Granelli ad imitazione di quella di Giojada dell' *Atalia* del *Racine* fa profferire a Geremia

dell'eccidio di Babilonia, e dell' impero degli Assiri trasferito a' Medi. Dovunque in somma s' introduce questo personaggio scorgesi una saggia elevatezza che ispira un tacito religioso rispetto pe i decreti della divinità. Non merita minore attenzione la magnanima aringa di Sedecia nell' atto II.

Manasse seconda sua tragedia ci dipinge un penitente che potrebbe annojare per la sua abjezione, e pure è condotto con tanto senno che serve ad aumentare la grandezza del dramma. Manasse penitente ancora interessa, e nell' innoltrarsi l' azione desta pietà divenendo sensibile al suo pericolo. L'autore senza curarsi per altro di farsene un merito, pensa che di tal carattere non abbiasi esempio nè degli antichi, nè de' moderni tragici. Io però credo, che fra gli antichi il *Tieste* di Seneca adombri il di lui *Manasse*; essendo Tieste uno scellerato renduto migliore dalle disgrazie, e fra' moderni l' abbandono disperato del *Radamisto* del *Crebillon*, che riconosce e detesta i passati

sati suoi falli, esprime il dolore di questo re di Giuda. Ben è vero che in Manasse tutto è rettificato, e migliorato per la verace divinità; ma anche in ciò il Granelli fu preceduto dal marchese Annibale Marchese nel suo *Maurizio*. L'agnizione di un figlio di Manasse salvato dal sommo sacerdote, forma gran parte del bello di questa tragedia. L'artifizio usato felicemente nel supporre prima dell'azione dato in sogno il divino comando a Nabucco, onde si cangia il di lui animo avverso in favore di Manasse, salva la tragedia (e l'avvertì pure l'autore) dallo sciorsi per macchina, e dà luogo a una serie di cose che conduce a discoprire in Manasse la persona additata in quel comando, ed apporta il lieto fine dell'azione. La dizione è la solita nobile, e grandiosa propria dell'autore, e sembra solo, che per gli ragionamenti troppo prolungati, benchè convenevoli ed eleganti, serpeggi per sì bella tragedia qualche lentezza.

Dione che liberò la Sicilia dalla ti-

rannia de' Dionigi, e rimase indi oppresso dalla propria imprudenza o credulità, è il titolo della terza tragedia del Granelli. La regolarità della condotta, la vivace espressione de' caratteri ben colpiti, l'eccellenza del dialogo, tutto ciò la rende al pari delle altre due accetta agl' intelligenti. Vi riconosciamo altresì coll'abate Bettinelli la solita bellezza di *stile poetico e naturale, e la stessa ricchezza di frase e purità di lingua che è pur sì necessaria al teatro*, e *che sì di rado s' incontra*. Aggiugne però il suo confratello: *Ove troverassi un maggiore sforzo d'ingegno in tanta chiarezza, e profondità d' invenzione, d' intreccio, e di scioglimento? Qual taccia daremo al Dione per non riporlo tra le prime tragedie italiane?* Non ardisco proporre a titolo di *taccia* quanto penso intorno al *Dione*; pure mi sentirei disposto a riporre tralle prime tragedie italiane anzi il *Sedecia* e il *Manasse*, che il *Dione*. Oso profferire di non parermi l'ultimo *sfor-*

zo *dell' umano ingegno, l' invenzione, l' intreccio, e lo scioglimento* di una favola che non produce in pro del protagonista (io ne appello all' interno sentimento di chi la legga o l' ascolti) tutto l' effetto della tragica compassione, e che non lascia intravvedere il frutto morale che il drammatico dee prefigersi. Dione ha due favoriti, Callicrate perfido simulatore, Alcimene vero suo amico; il re crede tutto al primo, e poco o nulla al secondo benchè più amato. Callicrate in faccia allo stesso Dione è convinto di manifesta menzogna, di doppiezza, di odio contro Alcimene. Io sono (dice egli stesso) e fui suo nemico e geloso del real favore ch' ei solo ottiene:

A farnelo cader ogni arte oprai;
Congiurato lo finsi.

Il re ha stabilito con lui ch' egli si fingerebbe con tutti infedele e traditore; ma poi intende dall' ingenuo Alcimene che Callicrate parlando seco si è mostrato fedelissimo; il re ne stupisce a ragione, e rileva questa doppiezza:

 Dio-

Dione

Teco dunque Callicrate si finse
A me fedel, non traditore? E il vero
Tu mi narri, Alcimene?

Alcimene

Il ver ti narro.

Ed altrove lo rammenta al re lo stesso Alcimene. Per tutto ciò non richiedeva la verisimiglianza che Callicrate nemico dichiarato di Alcimene, e menzognero convinto dovesse meritare assai minor fede che il suo rivale? Pure Dione tutto si abbandona su di codesto insidiatore, che può dirsi un Davo tragico (tante sono le bugie e le trame che accumola e intesse in ogni incontro), e ciò solo perchè gli promette di dargli in mano Apollocrate figliuolo di Dionigi. Ma per tale utile tradimento, ben potrebbe egli ottener dal re l' immunità per gl' inganni passati (come suol concedersi a' rei che fanno denunzie utili allo stato), ma non già un privilegio di esser solo creduto fedele e veritiero. Non pertan-

tanto il re totalmente in lui confida, chiama a guardar la reggia i soldati Zacinti da lui dipendenti, e ne viene a man salva ucciso. Lascio che le menzogne di Callicrate non si sostengono senza qualche studiata reticenza; di maniera che se Celippo p. e. o Apollocrate non dicono appuntino ciò che egli ha loro sugerito, crolla la macchina. Lascio ancora la poco verisimile ipotesi che di tutta la Sicilia (senza eccettuarne Dione parente di Dionigi) il solo Callicrate conosca Apollocrate figliuolo di questo discacciato tiranno, ed anche Ireno. Tante supposizioni a favor dell' empio per avvolgere e disviluppar questo nodo, danno indizio di qualche intrinseco difetto nel piano. Previde il degno autore l' opposizione che singolarmente far si poteva alla somma credulità di Dione, e disse in sua discolpa, che *la storia l' ha esposto al pericolo di far parere Dione uomo troppo più facile e credulo che ad un eroe non conviene*; e pregò il leggitore *a por mente alle di lui cir-*

costanze, ed *a consigliare se stesso a qual partito sarebbesi egli anzi appigliato*. Dopo dunque di aver come leggitore *consigliato me stesso* ponendomi nelle *circostanze* di Dione, dico, che se Dione fosse almeno ugualmente entrato in dubbio di Alcimene e di Callicrate, se si fosse assicurato di entrambi per attendere sulla congiura maggior luce dall' amico Eumene, non avrebbe egli scansata la taccia di *troppo facile e credulo*, e mostrato costanza nel carattere, e secondata la prudenza indispensabile ad un uomo, non che ad un *eroe*, e minorato il proprio pericolo? Egli è vero che la storia dà a Dione un carattere d' imprudente. *Callicrates* (disse Cornelio Nipote) *se armat imprudentià Dionis*. La di lui imprudenza rilevata dalla storia si restringe ad approvare l' astuto consiglio di Callicrate di fingersi egli stesso traditore e nemico di Dione per iscoprire i veri congiurati. Ma la storia non attribuisce a Dione l' imbecillità, di confidarsi ciecamente ad un raggira-
tore

tore convinto d'impostura e di menzogna evidente. E quando pure la storia gli avesse sugerito questa specie d' inavvertenza, il Granelli ben sapeva che la tragedia non ripete esattamente la storia, ma la corregge e rettifica nelle circostanze che possono nuocere a conseguire di eccitare il terrore e la compassione, secondocchè si prefige la poesia tragica. Dopo ciò vedrà il leggitore se ebbe ragione il Bettinelli di ammirare nel *Dione* l' ultimo *sforzo d' ingegno nell' invenzione*, *nell' intreccio e nello scioglimento*, e di non trovare in essa *taccia* veruna che *osti a riporla tralle prime tragedie italiane.*

Seila figlia di Jefte è l' ultima tragedia del Granelli. Seila è una sacra Ifigenia, il cui magnanimo carattere non si smentisce mai sino al fine. Ne' due primi atti l' azione ben disposta prepara l' uditorio alla tragica compassione. Nel terzo le querele di Ada, le angustie di Jefte, la grandezza de' sentimenti di Seila, sostengono la favola nel medesimo vigore. Ma nel quarto (quando

do-

dovrebbe crescere) già prende un aspetto più pacato per l'esame liturgico su i sacrifizii e i voti tra Ozia e Jefte, la qual cosa sgombra ogni timore che agitava gli animi col pericolo della vita di Seila, e la compassione quasi non ha più luogo. Nel quinto riprende tanto di forza quanto permette la determinazione di Seila che vuol rimanere offerta volontaria in olocausto. Nel lasciare i genitori e l'amante altre lagrime ella non ottiene se non quelle che spargevansi fra noi per le nostre fanciulle destinate a rendersi religiose in un ritiro di *clausura*.

Prima di passare alle tragedie dell' istesso signor Bettinelli, fa mestieri mentovare le tragedie latine composte nel secolo XVIII per lo più da' gesuiti. Marcantonio Ducci fece imprimere in Roma nel 1707 l' *Ermenegildo*; Giovanni Lascari nel 1709 *Stanislao Koska*; monsignor Gian Lorenzo Lucchesini di Lucca *Maurizio imperadore*, ed *Artavasdo*, oltre di altre due tragedie scritte in italiano. Sei ne produsse in Ro-

Roma il dotto p. Carpani nel 1745. Il p. Giovanni Spinelli di Napoli de' principi di san Giorgio compose un *Epaminonda* verso il 1746, e lo tradusse e fe imprimere anche in italiano. Benemerito al pari de' prelodati della drammatica poesia latina fu il celebre Francesco Maria Lorenzini nato in Roma dal fiorentino Sebastiano e da Orsola Maria Neri bolognese. Egli che col proprio esempio insegnò l'arte di congiungere felicemente nella poesia italiana la forza e l'evidenza dell' Alighieri alla vaghezza e leggiadria del Petrarca, scrisse in latino alcuni melodrammi tragici elegantissimi. La sua *Jacle* s'impresse nel 1701, *Atalia* nel 1703, *Sedecia*, e la *Madre de' Macabei* nel 1704, *Tamar vendicata* nel 1706, *Santa Maria Maddalena de Pazzis* in latino ed in italiano nel 1707, e *Bersabea* nel 1708, e trasportò anche in latino i melodrammi del cardinale Ottoboni. Il riputato Fabroni che ne scrisse la vita, di tali componimenti afferma *satis eleganter ea scripta fuisse, ne-*

que

que aliam laudem praeter hanc elegantiae ex iis quaesisse Lorenzinium. La stessa cosa è a dirsi degli anzinominati scrittori, ne' quali invano si desidererebbe vivacità di azione, energia di caratteri, perturbazione tragica, ed interesse. Il Lorenzini nella famosa discordia dell' Arcadia Romana attese ad addestrare alcuni giovani a rappresentare in latino le commedie di Plauto e di Terenzio, le quali si ascoltarono con indicibile applauso e con numerosissimo concorso di persone di ogni ceto, perchè que' giovani attori erano stati da lui così bene ammaestrati, che anche coloro che non aveano famigliarità coll' antico idioma del Lazio, intendevano ottimamente l' espressioni del poeta.

Proseguendo alla nostra guisa senza odii ingiusti, senza vanità di sovrastare, e senza timori de' pretesi giganti de' quali non ignoriamo la debolezza dell' articolazione, passiamo ad esporre de' componimenti più a noi vicini la luce e le ombre, in vece di pronun-

nunziar secchi responsi da oracolo e giudizii magistrali, che lasciano la gioventù qual era prima di ascoltarli. Parliamo dunque dell' altro valoroso letterato esgesuita Saverio Bettinelli nato l' anno 1718 nella patria di Virgilio, e morto l' anno 1808. Se ne hanno tre ragionevoli tragedie, *Gionata*, *Demetrio Poliorcete*, ossia *la Virtù Ateniese*, e *Serse re di Persia*, le quali colla traduzione della *Roma Salvata* stamparonsi nel 1771 in Bassano, ma si diedero al teatro in diversi tempi, la prima in Bologna nel 1747, e le altre in Parma tra il 1752 e 1757. L' autore stesso nel *Discorso del Teatro Italiano* ci fa sapere che il *Demetrio* si rappresentò anche in Venezia nel 1758, il *Gionata* altre volte ancora, ed il *Serse* in Verona nel 1767 da' cavalieri, e vi sostenne la prima parte il marchese Albergati Capacelli. La regolarità, e lo stile accomodato alle cose, e gli affetti naturali e bene espressi, sono i meriti generali delle

le favole del Bettinelli. Vediamone qualche particolarità.

Gionata è tragedia di lieto fine semplice quanto altra mai fondata in quel detto della scrittura, *gustavi paululum mellis, et ecce morior,* così espresso dall' autore:

Due stille sol di colto mel gustai,
Ecco il mio fallo, e per sì poco io muojo.

Lo stile di questa favola non è quello del Granelli nè del Varano, ma si rende pregevole perchè naturale e patetico senza veruna bassezza. Vi s' imitano i tratti dell' Ifigenia or di Euripide or di *Racine*, e la compassione si conduce al suo punto, e più di un bel passo se ne può comendare. Tale è il lamento di Saule nella scena terza dell' atto III:

Questa è la mia vittoria, e quì dovea
Lo sperato trionfo addurmi al fine?
Oh patria! oh Israello! a questo prezzo

Dun-

Dunque tuo re m' hai fatto? Or
che mi cale
Di scettro e regno, se mi togli un
figlio?
Rendimi il figlio, e tienti scettro e
regno.

Tale è la scena quarta di Saule e Gionata, il quale ignorando il suo destino attende la risposta dell' oracolo, e vuol consolare il padre che risponde in termini di doppio significato alla maniera di Agamennone nell' *Ifigenia in Aulide*. Sono ancora interessanti le tenerezze di Abinadabbo e di Gionata simili in parte a quelle di Pilade e di Oreste nell' *Ifigenia in Tauri*, e lodevole altresì può dirsi la patetica scena quinta dell' atto IV fra Gionata e Saule. Non pertanto ad occhio attento parranno poco utili all' azione e forse superflue sì la scena sesta dell' atto III che la prima del IV. In quella del III Saule domanda ad Abiele, se il popolo entrerebbe a parte del suo paterno affetto, ove egli inclinasse al perdono, ovvero si solleverebbe? Ma le dispo-

posizioni del popolo nella Teocrazia come avrebbero potuto cangiare le deliberazioni di Saule, cui era tolto ogni arbitrio dal proprio giuramento e dallo zelo temuto di Samuele per la volontà del cielo enunciata dal sacro oracolo? Quanto alla prima scena del IV Saule potrebbe per l' affetto naturale venire con ripugnanza all' esecuzione della sentenza, ma non mai essere incerto se debba o no far morire il figlio, che il cielo condanna. Egli intanto convoca un consiglio di Abnero e Samuele per deliberare su di ciò che pur non è più in suo arbitrio.

Nel *Demetrio Poliorcete* abbondano i sentimenti eroici, e lo stile si eleva alquanto su di quello del *Gionata*. Il fondo istorico dell' azione consiste nel perdono dato ad Atene da Demetrio; ma nel disviluppo prende la favola il portamento del *Cinna* di Pietro Cornelio, di cui si sono imitati i memorabili versi di Augusto, *o siècles, o memoires*, dicendo Demetrio,

Se-

Secoli e genti, in me volgete il guardo,
Serbate eterna a quante età verranno
L'alta memoria della mia vendetta;
Che la maggior sarà di mie vittorie.

L'imitazione può chiamarsi esatta, e pure questi versi non pare che abbiano destata la commozione, che recitandosi quelli del *Cinna* facea piangere il gran Condè all' età di venti anni. E perchè? Forse la diversità dell' effetto deriva dalla dissomiglianza delle due favole. La virtù di Augusto, come quella di Tito dell' inimitabile Metastasio, trionfa sopra tutto. Nel *Demetrio* l' ammirazione ha più oggetti esigendone il rigido eroismo di Timandro, la virtù de' suoi figli, ed il bel perdono di Demetrio. Di più Cinna e Sesto vassalli beneficati, ed ingrati rendono *ammirabile e grande* il perdono di Augusto e di Tito; là dove Timandro e i figli sono individui di una repubblica non affatto estinta, sono ne-

 mi-

mici che hanno ancora l' armi alla mano, e la resistenza nobile di un nemico non è la stessa cosa che la trama infame di un vassallo beneficato e traditore. Produce ottimo effetto la tragica situazione di Timandro e de' figli, i quali nella scena terza dell' atto II a prova accusano ciascuno se stesso per liberare il fratello dalla colpa e dal pericolo; ed anche la scena settima, nella quale sono convinti nell' Areopago col foglio da essi sottoscritto, e vi si legge la loro energica giustificazione. Notabili sono questi versi.

Dolce è morire per la patria, tutto
Per lei versiamo il sangue, ella su noi
Piangerà benchè tardi; a questo prezzo
Dal fiero eccidio ella campasse almeno,

Ma che diremo di questi altri profferiti poco prima dall' istesso personaggio?

Ma se la sorte a noi contraria fia,
Se d' uopo fia morir, peran con noi

Sot-

Sotto le torri e i patrii tempii e i tetti
Inceneriti in un comun sepolcro
La Grecia, i Dei, l' Areopago, Atene.

Timandro non doveva fremere all' udirli? Ottimo nel principio dell' atto III è il contrasto che si ammira in Timandro del padre e dell' arconte, dell' amor de' figli con quello della patria, della passione colla virtù. Ma la seconda e terza scena, nelle quali Alceo e Biante un dopo l' altro annunziano la stessa volontà del Senato a Timandro, non si potevano ridurre ad una sola? Nella quarta scena nobili sono i sentimenti di Timandro e de' figli. Dice il padre:

Io come padre,
Voi come figli alla diletta Atene
Doniamo a gara in ricompensa il sangue.
Itene a morte.

Dice Ipparco:

Vedrammi Atene
Morir così come l' ho già salvata.

 Fi-

Fido pugnai, fido morrò per lei.
Ma paga di me sol sia tua vendetta,
Il fratel viva.

e Cleomene dice:

Padre, non voglio
Grazia, se col fratel non la divido.
O non morrà, o noi morremo insieme.

Il padre che s' intenerisce, pur li condanna dicendo:

Basta, non più, vi piango,
Ma vi abbandono, vi condanno e v' amo.

Ed allora i fratelli generosamente si animano a morir con costanza. Tutto bene; ma già nell' atto II, come si è notato, è seguita una volta la loro nobil gara; nell' atto IV i medesimi che sono stati liberati da Demetrio, per salvare il padre anche accusano se stessi a vicenda, e la competenza ha il medesimo colore; e finalmente nella sesta scena tornano a gareggiare. Avrei desiderato che sì bella situazione, benchè non nuova, e sì patetica

e no-

e nobil gara non perdesse col ripetersi tante volte con Timandro, nell' Areopago, e con Demetrio. L' autore non ignorava la censura del *Voltaire* alla *Merope* del Maffei, per essersi questa regina due volte avventata al figlio colla scure.

Il *Serse* risale colla *Semiramide* del *Voltaire* ai *Persi* di Eschilo, adoprandosi un' ombra come l' introdusse questo Greco tragico. Nol tacque il sig. Bettinelli; ma avrebbe potuto ben dire ancora che l' Ombra nella *Semiramide* apparsa in chiaro giorno in mezzo alla corte ed al popolo la rende infruttuosa per lo spettatore, perchè incredibile e spogliata delle terribili circostanze, onde simili apparizioni scuotono gli animi della moltitudine, e perciò rimane inferiore non meno all' Ombra introdotta ne' *Persi*, che al di lui *Serse*. I terrori di questo re nella scena prima dell' atto III, per l' ombra che l' incalza e lo spaventa, sono alla solita saggia maniera accreditati dalla scarsezza della luce, e dalla dubbia visione del fantastico simu-

sacro, appunto come vien dal volgo immaginata. Veggasene uno squarcio:

Un lamentevol suon parmi improvviso
Da lunge udir, che più s' appressa; io veggio
Fra una pallida luce in quel momento
Terribile apparir mesto fantasma,
Bende funeree e vedovili panni
Tutto lo ricoprian: celava il volto
Lugubre velo: per le man traea
Tutto sparso di lagrime un fanciullo.
Io tento di fuggir ma non so dove . . .
In quello un pianto, un gemito dolente
Mi raddoppia il terror, odo, o udir parmi
Il fatal nome risonar d' Amestri:
Mi volgo e la ravviso; ella era dessa,
Che squarciatasi il velo, ancor le belle,
Ma confuse sembianze a me scopriva.

Io correr voglio a lei, ma ignota forza
Or mi trattiene, or mi respinge, e miro,
Ch' ella stringeva insanguinato ferro,
E al garzone il porgea. Parmi vederla,
Parmi ascoltarla ancor, che tra i singhiozzi
Ignoti sensi mormorava, e il nome
Di Dario ripetea.

I caratteri di questa favola sostengono bene il proprio decoro e l' uguaglianza. Vigoroso è quello di Serse, saggio quel di Clearco, candido e naturale d' Idaspe, e soltanto quello odioso di Artabano che intriga se stesso nelle sue sofistiche sottigliezze, mi sembra ben poco plausibile.

Intanto che tali valorosi scrittori emulando ora i Greci ora i Francesi nobilitavano il coturno italiano con drammi che dalla sola invidia sotto pretesto di delicatezza di gusto può inspirarsi il basso espediente di occultarne il merito con un maligno silenzio o colla sola ec-

cezione della *Merope* ; piacque ad un' altra schiera di letterati di recare eccellentemente nel nostro idioma quasi tutto il teatro tragico francese . Non parlerò qui di certe fangose compilazioni di traduzioni senza scelta di ogni sorta di tragedie buone mediocri e cattive , le quali servono unicamente a rendere ambiguo il gusto alla curiosa gioventù , e ad apprestare copiosa messe a' pubblici commedianti. Parlo solo delle non moltissime versioni eccellenti, e di altre fatte da' letterati a richiesta dell' editore della Biblioteca teatrale francese pubblicata son molti anni in Venezia.

Il celebre traduttore di Ossian e di Omero Melchiorre Cesarotti mancato da non molto ci diede ma con alcune eccezioni il *Cesare*, il *Maometto* e la *Semiramide* . Il riputato concittadino del Chiabrera Innocenzio Frugoni tradusse il *Radamisto* in buona edizione , sebbene piacquegli di allontanarsi dall' originale. La *Zaira* fu tradotta dal riputato Gaspare Gozzi , appresso dal conte Alessandro Pepoli , ed allora che io era in Milano

dal

dal signor Torti con felicità, ma non si è impressa che io sappia. Nulla lascia a desiderare l'ottima versione dell' *Alzira* del celebre traduttore di Teocrito e degli altri bucolici Greci il pistojese p. Giuseppe Maria Pagnini (*a*). Giacinto Ceruti di Torino tradusse con eleganza la *Fedra* pubblicata nella Biblioteca teatrale di Lucca l'anno 1762, indi fra i di lui opuscoli nel 1781. Egli formò anche delle *Troadi* e dell' *Ecuba* di Euripide le sue *Disgrazie di Ecuba* patetico e semplice componimento che non è nè tragedia propria nè traduzione; ed è scritta in prosa armonica seguendo il progetto del fu *Diderot*. Diremo su di essa di passaggio che se si esamina come una sua imitazione libera, dal solo titolo appare di avere introdotto nell' argomento greco multiplicità di azione. Oltre a ciò gli eventi si enunciano con certa uniformità che dee ristuccare nella rappresenta-zio-

(a) Perduto dalle lettere, dagli amici e dall' Italia nella prima metà dell' anno 1814.

sione. Di più nella morte di Astianatte il dolore di Andromaca prende le prime parti sul personaggio principale. Romano *Garzoni* lucchese portò in italiano la *Berenice* del *Racine*, ed una dama di lui compatriotta rendètte italiano il *Bruto* del *Voltaire*. Lorenzo Guazzesi tradusse competentemente l' *Ifigenia in Aulide del Racine*; ma di tale versione parlando il dotto abate *Arnaud* nella *Gazzetta letteraria dell' Europa* osservò che talvolta indebolisce alcune espressioni dell'originale, ed aggiunse ottimamente, *on ne traduit point le génie*. L' abate Placido Bordoni autore di due tragedie, delle quali parleremo, fornì alla raccolta Pepoliana francese in ventisette tometti due belle versioni dell' *Ifigenia in Aulide del Racine*, e degli *Orazii* di Pietro *Cornelio*. Di quest' ultimo tradussero Giuseppe Greati il *Cid*, Federico Casali il *Cinna*, Angelo Anelli il *Nicomede*, Angelo Dalmistro la *Rodoguna*, e Luigi Bramieri il *Pompeo*. Trovansi parimente nella Biblioteca teatrale Pepoliana

acconciamente tradotre la *Sofonisba* del *Mairet* dal dottor Mattia Butturini, la *Marianne* del *Tristan* da Giuseppe Compagnoni, il *Poliuto* del *Corneille* da Agostino Paradisi, la *Fedra* del *Racine* dal marchese Albergati Capacelli, l' *Idomeneo* del *Crebillon* da' prelodati Paradisi ed Albergati, *Atreo* e *Tieste* dell' istesso dal Pagani-Cesa, l' *Atalia* del *Racine* da Bonifacio Collina, l' *Ester* da Pietro Buratti, e l' *Andromaca* del medesimo da Gregorio Redi, il *Gustavo Wasa* del *Piron* ottimamente da Francesco Gritti, la *Polissena* del *La Fosse* da Vincenzo Comarchi, l' *Ifigenia in Tauride* di *Guymond de la Touche* eccellentemente da Francesco Baldi.

Vuolsi aggiugnere ai nominati traduttori di tragedie, anche il Napoli-Signorelli autore di questa istoria, per l' opera che fece imprimere in tre tomi in Milano nel 1803 col titolo *Delle migliori Tragedie Greche e Francesi Traduzioni ed Analisi comparative*. Il tomo primo contiene l' *Ippolito* di Euripide

e la

e la *Fedra* di *Giovanni Racine* trasportate nel nostro idioma e comparate. Il secondo presenta la versione del frammento che ci rimane del *Cresfonte* di Euripide comparandosi ciò che ce ne narrano Plutarco ed Aristotile colle differenti misure che presero in maneggiarse tale argomento tutti quelli che se ne sono occupati insino a noi, e segnatamente colla *Merope* del *Voltaire* tradotta ed analizzata ponendosi in vista il lodevole oggetto che ebbe il nominato autore e prima di lui il Maffei, indi il Metastasio nel *Ciro*, e l'Alfieri nella sua *Merope*, che tutti vollero dipingere una madre; e per tale scopo si è pur tradotto l' *Orfano della China*. Il tomo terzo racchiude le versioni dell' *Ifigenia in Aulide* di Euripide, e di quella del *Racine*, e comparandole si rilevano i nei e le bellezze di entrambe. Non si procedette più oltre del tomo terzo, come si era prefisso l'autore, perchè la cattedra di Diplomatica addossatagli dal Governo lo menò all'Università di Bologna nel 1805.

CA-

CAPO II

Certame Drammatico in Parma. Continuazione delle Tragedie.

NOn ha poco contribuito ad inspirar tra noi e diffondere per le italiche contrade un nuovo ardore per la poesia tragica il generoso invito del sovrano di Parma che vi ricondusse in pro delle belle arti nuovamente i lieti giorni de' principi Farnesi. Fra varie tragedie prodotte dal comparire del real programma per tutto l' anno 1782, cinque sole meritarono la corona nel certame parmense. Ottenne la *prima* nel concorso del 1772 la *Zelinda* tragedia del conte Carlo Calini da Brescia, nella quale si riconosce qualche somiglianza della languida *Blanche et Guiscard* del *Saurin*; ma è grandissimo forse il numero de' buoni componimenti che non ebbero verun modello? La *seconda* corona di quell' anno si destinò al *Cor-*

ra-

rado tragedia nazionale del conte Francesco Antonio Magnocavallo di Casal Monferrato. Non si premiò tragedia alcuna nel 1773. L'anno seguente conseguì la *prima* corona il *Valsei* ossia l'*Eroe Scozzese* di Antonio Perabò di Milano giovane di alte speranze morto qualche anno appresso. Rimase la *seconda* corona all'*Angelo* tragedia dell'ascolano Filippo Trenta, il quale prima del real programma avea pubblicate altre due tragedie, la *Teone* e l'*Oreste*. Nel concorso del 1775 riportò la *prima* corona la *Rossana* del nominato conte Magnocavallo, il quale è pure autore di una *Sofonisba* pubblicata in Vercelli nel 1782. Il più accigliato censore non negherà che tali tragedie conseguirono meritamente la promessa corona avendo allora in preferenza di altre soddisfatto alle condizioni del programma, singolarmente colla proprietà dello stile, colla convenevolezza del costume e colla regolarità della condotta. Non basterà ciò per convincere i maldicenti *Freloni enciclopedici* dell'utilità del di-

disegno del real Protettore, e per mostrare che l' Italia non è sì lontana dal calzar con piena riuscita il coturno, al teniese? Nè con ciò si pretende assicurare che abbiano le nominate tragedie tutta l' energia e la grandezza tragica, e calore, moto, patetico e interesse da elevarle accanto al *Cinna*, alla *Fedra*, all' *Alzira*, al *Radamisto*. Molto meno si pensa di proporle per modelli a *chi voglia ottenere una corona dalle mani stesse di Apollo*, secondo l' espressione del tante volte da noi mentovato *Giovanni Andres*. Ma dalle mani almeno di questo scrittore che si compiace encomiar l' *Ifigenia* del *Lassala* e la *Numanzia* dell' *Ayala*, ed anche l' *Agamennone* di *Garcia de la Huerta*, non dovrebbe, oltre della *Merope* del Maffei, sperar di esser coronato qualche altro Italiano de' nostri giorni?

Intorno al tempo che si maturava l' eccitamento della corte di Parma corsero il tragico aringo molti illustri compatriotti di Scipione Maffei. Se non con mol-

molto calore e con grandi affetti e con istile sempre accomodato alle cose, certo con regolarità costante, con arte e con giudizio, composero le loro tragedie Carlo Antonio Monti che pubblicò nel 1760 in Verona il *Servio Tullio*, il conte Guglielmo Bevilacqua che nel 1766 fe imprimere la sua *Arsene* ben condotta e ben verseggiata non meno del suo *Giulio Sabino*; il conte Alessandro Carli autore della tragedia *Telane ed Ermelinda*, di *Ariarate*, e de' *Longobardi* che s'impresse nel 1769; il signor Girolamo Pompei che diede alle stampe un' *Ipermestra* e la *Calliroe* pubblicata nel 1769; il dottor Villi che scrisse *Idomeneo*; il conte Paradisi che compose gli *Epitidi*, ed il cavaliere Durante Duranti che pubblicò in Brescia nel 1768 la *Virginia*. Io non preferirei quest' ultima nè all' *Appio Claudio* del Gravina, nè alle *Virginie* del Panzuti e del Bianchi e del Bichierai. Quel vedere tre volte tornare alla vista dell' uditorio l' apparato del Decemviro per profferir la sentenza sulla condizione di

Vir-

Virginia; il ripetersi tre fiate la citazione de' testimonii, ed il darsi ogni fiata nuova dilazione per sospendere la sentenza, sembra scarsezza d'arte. Le scene di Claudio sono troppo staccate, e talvolta si frappongono all' azione inopportunamente. Icilio minaccia, e poi rimane quasi ozioso nella difesa dell' innammorata. La sceneggiatura non serva il modo accettato da' moderni, e più di una volta il teatro rimane voto. Il partire ed il restare de' personaggi non sempre avviene giusta le regole del verisimile, ma secondo il bisogno dell' autore. V' ha non pertanto più di un passo vigoroso. Virginio nell' atto III parla con eroica grandezza al Decemviro: nel V la di lui difesa contro l' impostura di Marco è sobria e giudiziosa: patetiche nel medesimo atto sono l' espressioni di *Virginia*: buono il racconto non diffuso che fa Claudio della ferita che Virginia riceve dal padre: assai compassionevoli sono le ultime parole di lei.

Il cavaliere Ippolito Pindemonte pa-

rimente veronese acclamato in Italia tra' valorosi poeti viventi, diede alla luce in Firenze l' anno 1778 l' *Ulisse* tragedia di lieto fine degna di mentovarsi come regolare, bene scritta e ben verseggiata, e pregevole particolarmente per la semplicità delle greche favole, e pel decoro delle moderne, che vi si osserva. Viene in essa espresso con vivacità e delicatezza l' amor conjugale e paterno. E che importa che si riconduca sulle moderne scene un antico argomento della Grecia, purchè le passioni comuni a tutti i tempi, e a tutti i paesi traggansi dal fondo del cuore umano, in guisa che commuovano e chiamino l' attenzione? Questa tragedia in una sola azione principale che si va disviluppando senza bisogno di estrinseci episodii, ci presenta varie scene teatrali. Dicendo scene *teatrali* io non intendo però unicamente certi colpi speciosi di scena decorati con pompa, e sovente combinati a forza. Tutto è per me teatrale ciò che sa interessar chi ascolta; anzi allora

que-

questo effetto è più ingegnoso e pregevole, quando si ottiene con minore apparato, e senza molte ipotesi. Dico ciò per certi nuovi antorelli subalterni che sogliono ripetere le voci da taluno usate senza afferrarne le idee. Teatrali p. e. mi sembrano le seguenti scene: quella di Penelope nell'atto II che intende la morte di Ulisse comprovata col di lui manto: la riconoscenza di Telemaco col padre nell' atto III: la scena del IV tra Penelope ed Ulisse chiuso nell' armi, che si parlano con affetti convenienti al loro stato, e si dividono senza che Ulisse si faccia conoscere. Nell' atto V Penelope si lamenta del tripudiar che fanno i proci per la morte di Ulisse, stando a mensa con Telemaco, ed Ulisse stesso sconosciuto. Si ode un gran romore, si distinguono gemiti e lamenti, Penelope teme pel figlio. Intende poi che si è accesa una gran mischia tra' Proci, Telemaco e lo straniere. Cresce la di lei agitazione; ma secondo me ella si perde in troppo lunghi discorsi dopo

tal notizia intempestivi. Trattasi del tutto, di un figlio unico suo sostegno, perduto Ulisse; e che dee a lei importare l'origine della contesa in quel punto? È l'evento della pugna che dee occuparla tutta. Dopo di aver saputo da Mentore ancora che tuttavia si combatte, può ella esser curiosa delle circostanze dell'avvenuto? può udirne un lungo racconto? Ella intanto l'ascolta, ed al fine si sovviene del figlio. Tutto potrebbe passare, s'ella non fosse Penelope, se non fosse madre. Ma questo dubbio che molesterà chi legge o ascolta, si dilegua all'arrivo di Telemaco salvo, e di Ulisse vincitore. Ella sviene, e ripigliando l'uso de' sensi si trova tralle braccia del tanto sospirato e pianto consorte. L'illustre autore volle apporre alla sua tragedia alcune *osservazioni* contro di essa, fingendole fatte da un altro. Esse però altro non sono che graziosi colpi e motteggi contro il mal gusto e la pedanteria, e gli errori di alcuni moderni innamorati di un *nuovo stile*, e di

un *nuovo modo* di comporre tragedie. Egli oppone ancora contro il proprio componimento che *sia assai scarso di morali sentenze*. Ma questa è la sua maggior lode esser sì ricco di lumi filosofici, come specialmente dimostra il discorso di Ulisse in fine dell' atto IV, e sapere occultar se stesso ne' personaggi che imita.

Ma l' istesso riputato autore ha pubblicata nel 1804 in Filadelfia presso Klert l' *Arminio* che merita di conoscersi, come una luminosa prova che questo scrittore sapeva abbandonare gli antichi argomenti, e presentarci una tragedia eccellente, in cui contrappone a' Romani del regnato di Tiberio i Germani di quell' epoca, in cui giacque Varo colle Legioni di Roma. La tragedia è preceduta da un prologo di Melpomene scritto nel 1797. Ella rammenta i felici eventi sortiti in Grecia, i meno prosperi su i colli di Roma, benchè vi dimorasse lungamente, al che, dice:

In maggiori teatri io fui men grande.

All' inondazione della barbarie boreale ella si ritirò nelle foreste di Pimpla seco recando la sacra face che avea accesa nel petto di Sofocle. Attese che la notte boreale cedesse, e tornò col sacro fuoco prima in Italia, indi varcò le Alpi, Parigi udì con istupore l'urto vivace delle passioni, dipinse non solo gli Eroi Greci e Romani, ma delle remote nazioni Cinesi, Indiane, Arabe, Scite, meravigliando anch' essa

Di poter tanto
Con le abborrite rime, e un verso imbelle.

L' accolse indi Albione, dove giacea fra l' erbe e i fiori il figlio della Natura. Dissegli la gran Madre,

Tè questo pennello,
La genitrice ritrarrai con esso
Bambin sublime! Ma non volle l' Arte
Recarlo in grembo e in lui stillar suo latte,
L' Arte che te nudrio, saggio Addissono!

Tut-

Tutti però si volsero gli sguardi:

D' Adige in riva, ove ingannata
Madre solleva l' omicida ferro
Contro il proprio suo figlio. Ah ferma, ferma
Le grida un vecchio, oh stelle! ferma. E intanto
Un dolce sospirar s' alza per tutte
Le Italiche cittadi; e in tutta Europa
Del patetico vate il nome vola.

Piansi, dice Melpomene, perchè questo vate mi fu rapito dalle mie sorelle.

Ma d' Asti surse a consolarmi un genio
Alte cose dicendo in alto stile.

Questi spiriti Italiani a me sì cari vi siano sprone, Itali alunni. Bevete ne' fonti Greci e Romani, e nell' Arno, e non temete di alzarvi a volo per l' intera faccia dell' universo,

Versate allor nell' implorato canto
Quelle che in sen volvete ignee faville.

Grande è il nome di Arminio nella sto-

 ria,

ria, e nella tragedia punto non si smentisce. Preso dall' amor di regnare traspare nel grande l' uomo qual si conobbe in Giulio Cesare; ma in fine grandemente muore pentito e ravveduto de' passi dati scorto dall' ambizione di sovrastare. Il Pindemonte lo dipinge degnamente in istil sublime senza ricorrere a trasposizioni inusitate, senza mostrar lo stento di elevarsi obbligando l' Italica favella a far sacrificii. Lontano da soliloquii non abbisogna di confidenti nojosi. Ritrae nobilmente l' eroismo con colori novelli trasportandolo ai costumi Germani tratti dalle sovrane carte di Tacito. Rileva l' amor di libertà de' Cherusci senza convertirlo in ruvidezze ed atrocità. Descrive mirabilmente i caratteri semplici senza mai cadere nell' uniformità. Dipigne gli amori tragici contrastati di Velante e Telgaste lontano da ogni mollezza elegiaca. Rileva l' amor di patria nel giovine Baldèro senza renderlo feroce e spietato. Figlio di Arminio si sforza di ogni maniera per dissuaderlo dal soggettar la patria colle istesse idee e vedute di

Mar-

Marco Bruto figlio di Cesare, ma non fa che infierisca contro del proprio padre; ed in vece di fargli dire mentre viene dagli altri trafitto, ed *io non posso arrivare a ferirlo* con barbarie detestabile, Baldèro tira a se tutto l'interesse, e rispettando il padre uccide se stesso. Questa tragedia sveglia dolci speranze in Italia nel secolo XIX, e mostra sempre più che il sig. *Andres* si è poco internato nella letteratura italiana, credendo tutte nella *Merope* del Maffei rincentrate l'Italiche grandezze tragiche. I cori de' Bardi introdotti negl' intervalli degli atti, dietro la scorta de' Greci spiegano bellamente tutta la pompa lirica, e la leggiadria poetica.

Le scene ch' io credo notabili, sono le seguenti. La prima disviluppa lo stato de' Cherusci, il disegno di Arminio, l'amor di patria di Baldèro che ne informa Telgaste venuto da Roma, il quale vicino ad esser genero di Arminio, come uomo libero mostra quanto detesti l'idea di veder la patria serva.

La sesta scena di Arminio e Telgaste dipinge eccellentemente due eroi dis-

scon-

cordi ne' disegni pari nel valore, l'uno grande coll' eccezione di voler sovrastare alla patria, l'altro grande nell' opporsi col riguardo che dee all' ambizioso padre di Velante. Invito la gioventù studiosa ad osservare con qual vivace colorito maestrevolmente si contrappone alla cultura Romana viziosa la virtuosa rozzezza Germana.

Romani Roma (dice Telgaste)
Or più non ha, noi siamo ancor Germani.
Quì l' oro il padre d' ogni colpa, è fango ec.

Nella scena terza dell' atto II avviene l' annua adunanza de' Cherusci, in cui dopo il canto del Bardo, Telgaste riferisce l' evento della sua spedizione in Roma, e l' intenzione de' Romani. Gismondo propone che per resistere è necessario che Arminio de' Cherusci il più grande governi solo. La nazione acclama. Si oppone Telgaste, e Baldèro che risolutamente dice al padre,

Se il giorno
Io da te non avessi, altro, tel giuro,
Non

Non cercherei che trapassarti il
petto;
Nè trapassartel già, come vilmente
Fe quel Romano con insidioso
Pugnal nascosto tra l'imbelle toga,
Ma te chiamando a singolar certame.

A questa scena popolare e grande, siegue la quinta di Velante e Telgaste, urtandosi in questi due virtuosi personaggi l'amor di figlia e di sposa nell'una, e l'amor di sposo e di patria nell'altro.

Nell'atto III nella scena di Baldèro è così acconciamente misto il patetico alla grandezza, che chi si sovviene delle scene di Cesare e Marco Bruto di altre tragedie, ammira con diletto la novità de' pensieri in questa tragedia. È giunto il punto, dice Arminio, in cui un solo dee regolare i Cherusci, ed egli sederà sul trono in modo, dice,

Che quando morte a scenderne m'a-
stringa,
Tu con sicuro piè potrai salirlo.

e Bal-

e Baldèro :

Solo un' ora è che regni, e già tu
brami
Morto ancora regnare in me!

Le ragioni interessanti energiche che adduce poi, sono tali, da che gli fa presenti i civili sanguinosi contrasti in qualunque evento, sono invincibili. Il leggitore ne osserverà il bel passo dal verso

Amor di libertà, d' Arminio invidia
Pungerà molti; civil guerra dun-
que ec.

Arminio ne conosce la forza, lo confessa, ma conchiude,

Che schiavo esser mi par, s' io re
non sono.

Insta ancora il figlio addolorato, gli cade a' piedi, vuol che anzi l' uccida, se non può cangiarsi; invano; allora Baldèro,

Padre, perdona, presentarti il ferro
La mia man non dovea; dovea
far tosto
Quello che or fo...

Si ferisce. Questa morte aliena da Ar-
mi-

minio gran parte de' Cherusci. Dopo il dolore di Arminio Gismondo torna ad eccitare in lui il desio di regnare. Si dà una gran battaglia, Gismondo è ucciso da Telgaste, Arminio fra' monti di uccisi, rimane oppresso da mille ferite. Vince il partito della libertà. I Bardi cantano

Viva Telgaste viva
Il Cittadino eroe
Delle contrade Artoe
La gloria ed il terror.

Velante domanda a Telgaste s' ella perduto ha il padre; e Telgaste, *Quando*, risponde,

Si fe tiranno, allor perdesti il padre.

Giugne Arminio condotto spirante. Mostra il suo pentimento dell' aver voluto opprimere la patria. Fa che a Telgaste si dia la sua spada, che Velante gli dia la mano, abbraccia Tusnelda, e dice,

Quando del fallo mio parla Telgaste,
Deh parli ancor degli ultimi miei sensi.

Don-

Donne non lagrimate, se . . il perduto
Vostro amor . . . racquistai, felice . . io . . spiro .

Quest' eccellente componimento predice al secolo XIX alti progressi al tragico teatro Italiano.

Prima d' Ippolito Pindemonte avea in Lucca nel 1773 pubblicata una tragedia di *Ulisse* il dottor Franceschi che ne avea pure scritta un' altra il *Coreso* . Ma l' *Ulisse* del Franceschi non si ristringe al suo ritorno in Itaca, ma ne contiene anche la morte seguita per mano di Telegono suo figlio non conosciuto. Nè ciò parve all' autor sufficiente per una favola di cinque atti, e vi aggiunse anche la scelta di uno sposo da farsi da Penelope tra' Proci, gli artificii del saggio Ulisse per rompere l' alleanza de' due amanti principali, seminando fra loro la diffidenza; e tre fatti d' armi. Ecco ciò che in essa ci sembra più interessante oltre ad alcune vaghe imitazioni della maniera metastasiana, e di altri nostri poeti: l' appassio-

sionato trasporto di Penelope nella scena quarta dell' atto II in procinto di aprirsi il foglio della scelta dello sposo; il colpo di scena quando al volersi ferire essendo trattenuta da Ulisse ella il riconosce, ed egli destramente l' avverte di non iscoprirlo; la bella scena ottava dell' atto IV, in cui Ulisse esplora l' indole di Telemaco, e poi si dà a conoscere. Parrà però al critico imparziale, che con poca verisimiglianza Alcandro il confidente di Circe, l' educatore di Telegono e partecipe dell' arcano della di lui nascita, taccia sino al fine, e lasci che avvenga il parricidio. Egli si discolpa del suo silenzio con Telegono nella scena settima dell' atto V così:

Temer d' un parricidio io non potei;
Ulisse mai non vidi, e lungi o estinto
Io lo credei. Nè del suo amor gli effetti
Io potei paventar, che di soverchio
La fe della madrigna a me palese
Era.

Ma sebbene sia uno de' possibili che egli

egli non mai veduto avesse o conosciuto Ulisse; è però una delle supposizioni inverisimili ed assai rare che l' unico confidente degli amori di Circe ed Ulisse, colui che *fanciullo nascose Telegono ad ognuno*, non conoscesse Ulisse. E quanto al *non paventar gli effetti dell' amore* del suo allievo, egli parla contro a ciò che non ignorava; poichè ben poteva su Telegono cader la scelta di Penelope; ed in effetto su di lui è pressocchè seguita; ed egli intanto personaggio insulso e ozioso seguitava a tacere nè impediva le incestuose nozze.

La *Bibli* tragedia del Conte Paolo Emilio Campi modanese s' impresse in Modena nel 1774, e si era rappresentata con grande applauso nel teatro di corte la primavera dell' anno precedente. L' amor disperato e funesto dell' appassionata Bibli per Canno suo fratello segue le tracce della *Fedra* di *Giovanni Racine*. La stessa furiosa passione contrastata da un resto di pudore e di virtù lacera il cuore di Bibli

bli e di Fedra; la stessa tragica forza anima l' una e l' altra favola; la stessa *galanteria* subalterna d' Ippolito ed Aricia che indebolisce la *Fedra* francese, caratterizza gli amori di Canno, e d' Idotea e di Mileto, e raffredda la *Bibli*. Sin dalla prima scena Bibli interessa e commuove. Essa non contiene al solito un freddo racconto del passato, bensì una dipintura patetica della situazione di lei; ma il rimanente dell' atto I e parte del II si occupa negli amori di Mileto ed Idotea, e l' azione procede languida e lenta. Tornando Bibli prende nuovo vigore nella scena quinta col suo incontro con Cauno, nella quale narrando con passione e senza superfluità i suoi spaventi notturni dà indizii della colpevole sua fiamma. Le prime cinque scene dell' atto III sono impiegate negli amori di Cauno ed Idotea, e nel disegno di Mileto su di costei che l' odia. L' atto risorge colla venuta di Bibli destinata dall' oracolo ad immolare una vittima. Buona è la scena settima in cui
 Bi-

Bibli apre il suo cuore ad Eurinoe. Le dice:

E sarà vero, Eurinoe, che i Dei
Voglian da me nuovi delitti ad onta
D'un resto di virtù che m' han lasciato?

Come (riflette) appressarsi all' altare? come così colpevole svenar la vittima? Il padre ignorerà sempre i miei arcani? E Cauno? Avrebbe egli penetrato il senso iniquo del mio discorso? Risponde Eurinoe che ella l' ignora; ma soggiugne che il vide fremere, arrossire e mirarla con isdegno. Bibli ripiglia:

Assai dicesti. Intese
L' ingrato, intese e non intender finse.
Crudel!

Eurinoe.

Ma che? forse dovea . . .

Bibli

T' intendo.
Ah taci! . . . . È ver, io sola, io son l' ardita:
Io fui la scellerata . . . Ma l' amaro

suo

Suo simular, quel fingere . . . ah sì questo
Facendomi arrossir, m' empie di sdegno.

lla ha ceduto alla passione, ha invia- trall' atto III ed il IV un foglio a auno per iscoprirla; ma tosto ne sen- ribrezzo ed orrore. Vieni, dice ad arinoe,

Fuggiam da questi luoghi. Un dio nemico
M' insegue e mi minaccia. Andiam, non odi
Il fulmine che fischia, il ciel che tuona?
Si oscura il giorno, fugge il sol . . . Non vedi
L' aria di sangue e di caligin tinta?
Sostienmi . . . il piè vacilla . . . io non mi reggo.
Ahi lassa! io muojo.

ell' atto V la scena di Bibli e Cauno scritta con vigore, e Bibli benchè lpevole combattuta dall' orrore e dal- more desta pietà. Ma la scena ter- , la quarta ben lunga, e la quinta

 di

di quest' atto, che non ne contiene che sette, si aggirano intorno ad Idotea, e trattengono l' evento principale a pura perdita. Bibli ferita condotta a spirare davanti al padre cui chiede perdono, chiama di nuovo presso di se l' attenzione e l' interesse.

Uscì in Bergamo nel 1778 *Calto* tragedia del sommasco Giuseppe Maria Salvi lavorata su di un argomento tratto dalle poesie di Ossian. Prendono talvolta l' espressioni qualche novità per le immagini di nubi, di meteore, di raggi di luna cadente ec. proprie del Celtico poeta, come si vede nel racconto che fa Calto di una sua visione. Ma nel rimanente lo stile rassomiglia a quello delle tragedie e talora delle opere musicali, la qual cosa par che dissuoni; perchè le maniere e le formole de' popoli cacciatori introdotti nel *Calto* dovrebbero esser sempre per molti gradi lontane dalle idee de' popoli culti e dal linguaggio delle opere in musica. Oltreacciò non si è l' autore soggettato all' uso della scena stabile, facendola cam-

cambiare ben otto volte; ed in conseguenza non ha potuto scansare di far rimanere la scena vota; regola che non osservarono nè gli antichi nè i nostri cinquecentisti, ma in Francia ed in Italia dopo il *Racine* ed il Maffei nè anche da' tironi si trasgredisce. Se il p. Salvi (che dicesi di aver composte altre tragedie ancora) non avesse dimostrato nel *Calto* ingegno ben disposto a riuscire in questo genere, anche da tali osservazioni passeggiere mi sarei astenuto. Guai di quel poeta il cui dramma nè si vitupera nè si loda! guai di quello ancora che ha solo se stesso per lodatore e qualche suo compiacente amico! L' indifferenza del pubblico e degli esteri è una condanna de' suoi lavori.

Si pubblicò in Bassano nel 1779 *Ugolino Conte de' Gerardeschi* tragedia senza nome di autore, la quale non sembra che ottenga pienamente il fine tragico, tutto che debbono notarvisi alcuni passi lodevoli che ne accenneremo. Forse l' orrore di una tragedia di uno

che muore di fame, prolongata per cinque atti, non permette varietà di situazioni e rende a poco a poco quasi indifferente il lettore. Forse un' atrocità impetuosa mette in maggior movimento le passioni sulla scena, e una spietatezza, per dir così, riposata alla maniera di Caligola, quale è questa di Nino che dà luogo all' artificio, desta rincrescimento più che terrore. Forse tale argomento non esige cinque atti, e l' azione divisa in tre diverrebbe più rapida. Forse la versificazione vorrebbe essere più fluida e armoniosa, e lo stile talvolta più energico. Forse i caratteri equivoci di Guido e di Lanfranco ed anche di Marco di tempo in tempo rallentano gli affetti; e un ambasciadore di Genova che viene ad implorar mercè e ad intercedere a favor di Ugolino, par che lavori contro l' intento esacerbando l' animo di Nino con rimproveri e declamando quasi fosse a lui superiore. Non pertanto assai patetica riesce la descrizione di Marco nella scena seconda dell' atto II della

la rassegnazione di Ugolino condotto al carcere, la quale ben prepara il carattere di lui già scellerato contrito e ravveduto nelle avversità. Nella scena quarta del III ottimamente si esprime Ugolino, e nobile nella seguente è il suo rifiuto della libertà offertagli a condizione di portar le armi contro Genova che lo protegge. Energiche in questa scena sono le sue parole:

Non mi rapir quel bene
Che mi diè la tua torre. O torre amica,
Chi mi ritorna a te? Tu cancellasti
In pochi giorni da mia mente inferma
L'idee del fanatismo e del furore.
Entro al tuo bujo un favorevol raggio
Pur mi rilusse. Io vidi, e che non vidi?
Vidi le stragi che in Italia e in Pisa
Nacquer dall'odio mio. Il sangue vidi
De' cittadin fedeli a terra sparso
Per difesa di un nome e di un partito.

 Ve-

Vera e patetica è pure l' espressione di Ugolino nella sesta scena dell' atto V su i figli;

V' udrò di nuovo
Chiedermi un pane, nè in risposta avrete
Fuorchè inutili lagrime e lamenti.

Tale è pure il congedo ch' egli prende dal nemico mancando per debolezza:

Figli . . . Guelfo . . . ove siete?
Nino . . . io muojo,
E ti perdono.

Niccolò Crescenzio regio professore di filosofia in Napoli nel 1727 produsse il *Coriolano* tragedia languida e regolare. Il cavaliere Scipione Cigala scrisse una *Cleopatra* stampata in Napoli nel 1736 mentovata nella *Drammaturgia* dell' Allacci; essa fu onorata di un bel distico del consigliere Giuseppe Aurelio di Gennaro eccellente giureconsulto e poeta latino (a):

Sci-

(a) Si trova nel libro III de' suoi versi latini impressi nel 1742.

Scipio hic est : non is quo victa est Africa, at ille
Æternum pariet cui Cleopatra decus.

Il p. Serafini Giustiniani genovese fe imprimere nel 1751 il *Numitore* che riuscì sulle scene, mal grado della trascuraggine dello stile. Il conte Alessandro Verri nel 1779 fe stampare in Livorno col modesto titolo di *Tentativi* due tragedie, la *Congiura di Milano*, e *Pentea* argomento tratto dalla *Ciropedia* di Senofonte, per le quali non può dubitarsi che l'autore progredendo nella carriera avrebbe verificate le speranze che per esse si concepirono. Il bolognese Flaminio Scarpelli produsse due tragedie che non debbono obbliarsi, il *Creso* ed il *Pausania*. Il sig. Ignazio Gajone di Casal di Monferrato scrisse diverse tragedie delle quali ciascuna costogli in Madrid otto giorni di lavoro. Lo stile era più metastasiano che non richiede la tragedia. La nobile Francesca Manzoni di Milano si esercitò parimente nella poesia

tra-

tragica nella sua gioventù. La sig. Maria Fortuna compose due tragedie la *Zaffira* e la *Saffo*. Tutti questi scrittori meritano lode per alcun pregio che traspare nelle loro composizioni in mezzo alla languidezza. Ma essi servono come il color nero sottoposto alle gemme perchè risaltino i nomi del Martelli, del Varano, del Marchese, del Granelli, del Maffei, del Conti, e più altri.

Ma che diremo del *Diluvio Universale*, dell' *Anticristo*, di *Adelasia in Italia*, della *Rovina di Gerusalemme*, di *Nabucco*, del *Davide*, della *Sara*, ed altre tragedie dell' olivetano Ringhieri ristampate dopo la di lui morte, e tanto ripetute da' commedianti Lombardi, piene di tragiche mostruosità, scritte in istile inelegante, prosaico, snervato, seminate di dispute sottili? Che della sua *Tomiri*, in cui (dice il dottor Burney presso *Cooper Walker*) si parla di Gesù Cristo, della Trinità, del libero arbitrio e della predestinazione, e quando Ciro è vi-

vicino a morte per la ferita ricevuta, un sacerdote Ebreo l'esamina su i principii religiosi, e gli fa pronunciare una protesta di fede? Che della *Bologna liberata* armata di una prefazione contro di *certo Dottore don Pietro Napoli-Signorelli* che non avea lodate le sue tragedie, che l'Italia continua a chiamar mostruose? Ne diremo ciò che altra volta ne scrivemmo, cioè che può ad esse bastare l'aver servito alcuni anni di capitale a parecchie compagnie comiche. Aggiugneremo quel che ne dice un gazzettiere suo parziale, cioè che egli era il *tragico del volgo e degli Ebrei*. Ebbe nonpertanto il Ringhieri varie situazioni interessanti e teatrali in mezzo ad un cumolo di stranezze. Fu egli dunque calzando il coturno ciò che era il napoletano Francesco Cerlone nelle sue chiamate commedie mostruose, e talvolta interessanti reimpresse in Roma colla falsa data di Bologna.

Il pugnale di Melpomene vibrato senza effetto da mani sì deboli, è stato

pe-

però negli ultimi anni del secolo XVIII impugnato con meno infelice successo da tale altro. Giovanni Greppi bolognese fervido e pronto d' ingegno produsse in Venezia nel 1787 due volumi di *Capricci teatrali*, ne' quali trovansi tre tragedie, *Gertruda Regina di Aragona*, *Giulio Sabino in Roma*, e *Odoardo*. Esse presentano a uno sguardo curioso varie scene vivaci e tragiche non male verseggiate; ma certe ipotesi poco verisimili, un portamento talvolta romanzesco, l' atrocità sovente eccessiva, alcuni nei nella lingua, e qualche ineguaglianza nello stile, non ci lasciano abbastanza soddisfatti. Increbbe, nè senza ragione, nella seconda tragedia, al conte Alessandro Pepoli che il proscritto Giulio Sabino, e la sua sposa ardiscano penetrare con poco scorgimento nel palazzo di un imperadore loro nemico, ed avventurar tutto pel piacere di sfidarlo. Arrigo nell' *Odoardo* infierisce atrocemente contro del proprio padre, più

per-

perchè gli ha tolta la sposa, che perchè gli ha svenata la madre.

Il senatore Marescalchi di Bologna, che fu alcuni anni ministro degli affari esteriori del Regno d' Italia in Parigi, diede alla luce delle stampe in Bassano nel 1788 una tragedia *Antonio e Cleopatra*, di cui loderemo di buon grado varii tratti di romana grandezza che vi si possono notare. Accorderemo parimente all' illustre autore di averne ideato un piano assai più convenevole per la scena tragica di quello del *Shakespear*. Confesseremo non pertanto che la scena dell' atto IV di Cleopatra ed Ottavio nel tempio, in cui ella coll' idea di adescarlo al suo amore mentre il marito dorme, domanda alla confidente, *se le sue vesti si accordino col suo volto*, ed entrambi poi tentano ogni via per ingannarsi scambievolmente, ne sembra anzi comica che tragica. Aggiungeremo per amor del vero, che il carattere della sua Cleopatra insidiosa, mentitrice, infingevole, civetta, potrà bene rassomigliarsi a quello

che

che, di essa accenna la storia, e forse non sarà lontano dalla *Cleopatra* di *Jodelle*, ma non essere nè sì tragico, nè sì grande, nè sì teatrale, come quello della *Clepatra* del cardinal Delfino. Il ripitato marchese Marescalchi serba manoscritta un' altra tragedia l' *Alessandro VI*, in cui mirabilmente vengono ritratti i caratteri di codesto pontefice, e di Cesare Borgia, e degli Spagnuoli di quell' epoca, di cui ebbi il piacere nella sua casa in Parigi di udirne leggere dall' autore l' atto primo che sommamente interessava.

Sopra tutte le tragedie inedite che io conosco, sarebbe a desiderarsi che venissero alla luce le due che compose sono già molti anni il rinomato scrittore veneziano l' abate Placido Bordoni. L' erudizione che possiede, lo studio da lui fatto del cuore umano, la sua sensibilità, il gusto e l' eleganza della sua penna tanto esercitata, le raccomandano al pubblico. Il breve viaggio che egli fece in Napoli nel giugno del 1796, mi partorì insperatamente

col

ol piacere di riveder dopo tanti anni
antico amico che conobbi in Madrid
in casa dell' ambasciadore Quirini di Ve-
nezia presso il Cattolico augusto re Carlo
II, l' altro di udirgli leggere tali tra-
gedie, e di ottenerne copia che le mie
posteriori disgrazie mi fecero perde-
re. E poichè parmi che difficilmen-
te l' autore penserà più ad imprimerle,
il pubblico mi saprà qualche grado che
io gliene ripeta alcuna notizia che ne
avanzai nelle *Addizioni* alla presente
storia impresse nel 1798.
L' autor filosofo ha saputo rintracciar
nuovi argomenti per la scena tragica ne'
bassi tempi che ne sono così fecondi.
L' istituzione dell' Ordine militare del-
la Mercede per la redenzione degli schia-
vi dalle mani barbaresche, gli sugerì
per la prima tragedia intitolata *Orme-
sinda* un' azione che risale all' anno
1244. Dallo storico *Mariana* si sa che
Martos castello in Andalusia fu difeso
verso il 1239 da una eroina spagnuola
colle sue donne, essendosene impru-
dentemente allontanata la guarnigione
de'

de' soldati per una sortita. Dal *Vargas* nella cronica di quell' Ordine militare, dal *Barbosa*, dal *Caramuele*, dall' *Heliot*, dal *Wion* si sa ancora che i Cavalieri ad esso ascritti non solo si destinavano al riscatto degli schiavi colle ricchezze, ma non ricusavano ad un bisogno di rimanere essi medesimi schiavi, quando altrimenti non potessero redimerne. Si sa eziandio che i professi facevano pure voti di povertà, di castità e di obedienza. Con tali fondamenti e con eventi verisimili vien condotta Ormesinda difenditrice della fortezza di Martos prigioniera in Fez del re Albumazar che le salvò la vita e ne divenne amante e con amor rispettoso, oltre l' uso della sua nazione, ne ambisce la mano, e le offre lo scettro. Osta al di lui amore la fede e la tenerezza che Ormesinda serba a Consalvo già destinatole sposo dal padre. Questo sposo credendola morta precipitata dal castello di Martos, si fa cavaliere della Mercede e diviene professo. Alfonso padre di Ormesinda giugne in Fez per

per riscattare gli schiavi, e trova Ormesinda viva. Teme che veduta da Consalvo possa egli vacillare ad onta del suo voto; e tenta di evitare che s' incontrino, ma invano. Intanto il generoso Albumasar dona e non vende gli schiavi domandati insieme con Ormesinda, e solo chiede in compenso di sapere il nome di colui che le fu destinato sposo. Alfonso assicura che è per lei perduto e morto, ma Albumasar trova che è vivo. Questa menzogna apparente, e qualche altra variazione rende a lui sospetti que' cavalieri, e gli fa incatenare, rivocando la grazia degli altri schiavi. Nascono da tali vicende alcune patetiche situazioni, ed esercitano singolarmente la virtù di Ormesinda, che implora per essi la pietà del sovrano. Intanto alcuni nemici Affricani assalgono la sede di Albumasar che va a combatterli. In procinto di restare ucciso è salvato da un guerriero ignoto; ne cerca contezza, e trova che dee la propria vita alla grata virtuosa Ormesinda, la quale gli è condotta innanzi

mortalmente ferita. Ciò che vuolsi principalmente notare in tal componimento, è che non vi è personaggio alcuno che non sia buono, o non adempia i proprii doveri; e la differenza che vi si scorge è la graduazione della virtù, la quale in Alfonso è rigida e religiosa, nobile mista di tenerezza in Consalvo, ed in Albumasar, e più ancora in Ormesinda giugne all' eroismo. Ecco le scene che mi sembrano più teatrali, la prima la quarta del II atto di Alfonso che trova viva la figlia, e le fa sapere che più non può esser suo Consalvo, perchè tra essi . . . .
. . . . *Voto solenne*
Inviolabil voto alza e distende
Un muro insuperabile ed immenso;
e le impone di evitarlo. II la quinta scena del III in cui s' incontra Ormesinda con Consalvo, e si veggono i teneri palpiti e la virtù di lei, e l' amor di Consalvo. III la sesta in cui sopravviene Alfonso che gli riprende, e vuole che Consalvo si allontani, alternando rimproveri, preghiere e comandi. IV

del patetico che serpeggia in questa favola, se ne vegga lo squarcio seguente.

Ormesinda

Padre amato, ti lascio . . . ed or che il cielo
Pietoso a' miei lunghi sospir concesse
A me di rivederti ed abbracciarti,
L' acerbità del mio destino obblio . . .
Se un dì la patria rivedrai, ch' io stessa
Più non vedrò, senza rossor potrai
De la tua figlia rammentarti, e forse
Non fia l' ultimo fregio a le tue glorie
Qual visse ella fra i ceppi, e qual morìo . . .
Oh tu del mio destin compagna amata,
Rimanti in pace . . . tue virtù coroni
La sorte amica, e i giorni tuoi men foschi
Risplendano che i miei . . . . Tu poi, Consalvo,

Ch

Che 'l ciel mi avea già destinato sposo,
E mi ritolse . . . . a tue promesse a i voti
Conservati fedel . . . siegui il cammino
De la fe, de la gloria . . . ama in mio padre
La figlia estinta, e più che i nostri amori
Miseri e sfortunati, un dì le nostre
Virtù possano trarre altrui dagli occhi
Lagrime di pietade e meraviglia.
Sento che vengo meno . . . ah caro padre
Ah Consalvo . . . deciso è il mio destino . . .
Dividerci convien . . . Di tua virtude
Mi fido, Albumasar . . . deh tu consola
Tanti infelici ed innocenti . . . io moro.

L' altra tragedia inedita del Bordoni s' intitola i *Templarii*, e si aggira sulla

 di-

distruzione di essi seguita in Ispagna. L'opinione degli uomini lascia sospeso il giudizio sull'innocenza o reità di quell' Ordine militare e religioso istituito l' anno 1118; giacchè da una parte vennero que' prodi cavalieri dopo di due secoli di glorie condannati in Parigi da Filippo detto il bello ed in Roma da Clemente V, ed in Vienna dal Concilio generale nel 1312; e dall' altra parte reputati innocenti e sterminati solo per la rapacità del nomato re di Francia che aspirava alle loro immense ricchezze, da i Concilii di Ravenna, di Salamanca e di Magonza del 1310, e di Tarragona del 1312, come ancora da s. Antonino arcivescovo di Firenze, dal Villani, dal *Le Mire*, dal *Purtler* e da altri. L'autore si vale della lagrimevole strage di essi per fondamento e strato della sua favola ricca di quadri tragici e di situazioni patetiche alzata su di grandi passioni che urtansi con doveri grandi.

Aragilda figlia di Ramiro maestro de' Templarii ama Enrico di Abarca che d'-

ordine sovrano dovè allontanarsi per guer-reggiare in Affrica. Ma Ramiro padre di lei assediato in Morviedro, il quale ha ricevuti potenti soccorsi da Fernando di Rida, destina che sia sposo della figlia; ed ella che vede in Fernando un grande appoggio del suo partito, e un valoroso e virtuoso cavaliere, sacrifica la propria tenerezza, e l'accetta. Enrico come ambasciadore viene a proporre patti di concordia che sono rigettati; e terminata l'ambasciata in sensi amichevoli manifesta a Ramiro l'amore che ha per la sua figlia, e Ramiro mostra rincrescimento di non esser più in tempo di gradire i suoi sentimenti. Ode in quel punto che Fernando è prigioniero; si agita; si volge ad Enrico; il quale promette di salvarlo e parte. Fernando è liberato. Ramiro ne reca la notizia ad Anagilda, aggiungendo doversene la salvezza alla magnanimità di Enrico di Abarca. Enrico in Morviedro. Enrico vicino ad Anagilda già sposa di un altro? Qual colpo! qual fulmine per lei! Fernan-

 do

do che sorviene, racconta in qual guisa fu liberato, e con sua meraviglia trova Anagilda immersa nel più gran dolore. Torna Enrico che ha saputo esser Ramiro padre di Anagilda, e trovarsi ella stessa in Morviedro, e facendo premure per parlarle, intende di essere già congiunta in matrimonio con un altro. La vede venire, e col maggior dolore le rimprovera la rotta fede. Giugne Fernando da lui liberata, e sente esserne egli il possessore. Questa serie di scene patetiche rende l'atto III pieno di moto e di azione. L'assalto generale dato alla città toglie ogni difesa e speranza ai Templarii, e gli assalitori appressano le scale alle mura. Enrico vincitore viene a salvare Anagilda; ella ripugna di seguirlo; ed egli si affanna per liberarla dal pericolo imminente, e si getta a' suoi piedi. Arriva il generale Rodrigo che di ciò lo rimprovera, e la sua venuta mostra l'esterminio seguito delle reliquie de' Templarii. Rodrigo vuol condurre Anagilda al campo. Fernando colla spada sguai-

sguainata vuole impedirlo, e nel drizzarsi a Rodrigo lo riconosce per suo padre, si confonde, si umilia, pugnando nel suo cuore il rispetto di figlio coll' amor di marito, situazione che corona l' atto IV. Arde Sagunto; caduti sono tutti i cavalieri Templarii sotto le spade aragonesi. Enrico rappresenta al generale il pericolo di suo figlio insieme con la sposa; vuol liberarli; Rodrigo si commuove, s' affretta. Enrico corre frall e fiamme, ma torna colla funesta notizia di esser l' uno e l' altra mortalmente feriti. Sono condotti già vicini a morire; spirano dandosi la mano; e questo quadro lagrimevole conchiude la tragedia.

Tra tanti passi eccellenti è ben difficile scerne alcuni pochi senza far torto al rimanente; pur ne indicheremo alquanti. Notabile nell' atto II è la scena terza di Enrico, che come ambasciadore rileva i delitti apposti ai Templarii, e di Ramiro che mostra la falsità delle imputazioni, e la loro innocenza e virtù con un' aringa degna della

la sublimità che si scorge nelle scene politiche di *P. Cornelio*. Nel III rendonsi pregevoli la seconda e la terza, nella quale Anagilda intende che Enrico è in Morviedro, ed ha liberato Fernando; la sesta, in cui Enrico vuol vedere Anagilda, e Ramiro lo dissuade; e la settima, dove Anagilda palesa all' amante di essere già sposa di un altro, che non isdegnerebbe riconoscer per sua l' istesso *Racine*. Nel IV degna singolarmente di osservarsi è la quinta scena, quando Enrico viene a salvare Anagilda, ed ella ricusa di seguirlo. *Vieni meco, Anagilda*, le dice Enrico:

Anagilda

Io teco? io sola?
Io figlia di Ramiro e di Fernando
Sposa con te venir, con te, che sei
L' amante d' Anagilda, ed il nemico
Di Ramiro e Fernando? Ogni soccorso
Che m' offra il braccio tuo per me diventa

On-

Onta e martir. Su queste mura il padre
Pugna è lo sposo mio; da queste mura
Se non fuggo col padre e con lo sposo,
Quì restar voglio, e si confonda insieme
Il lor sangue col mio. Ricuso, Enrico,
L' offerte tue, la tua pietà.

Enrico

Vuoi dunque
Perir, ed io deggio soffrirlo?

Anagilda

Invano
Ti opponi a' miei disegni.

Enrico

E chi ti sforza
Ad esser teco sì crudel?

Anagilda

Virtude.

Enrico

Ma la tua vita?

Anagilda

Io non la curo.

En-

Enrico

Oh Dio!

E se perisci intanto, a chi fia grata
Si rigida virtude?

Anagilda

Ad Anagilda.

Anche la settima del medesimo atto è singolare per la riconoscenza di Fernando del proprio genitore in Rodrigo, mentre per difendere Anagilda gli va incontro con la spada sguainata. Una bellezza omerica si nota nella sesta scena del V, in cui Enrico descrivendo con verità di colori la strage de' cavalieri, fa senza sforzo un quadro vivace e patetico di Ramiro moribondo sostenuto da Fernando ed Anagilda. Chiude egregiamente la tragedia la scena ultima, in cui spira Anagilda e Fernando:

Anagilda

Già sento che la vista.. oh Dio! mi manca.
Ahi che pena... che orror vedermi al fine
Dentro il campo nemico e tra coloro,

Che

Che han dato morte al padre mio.. se qualche
Conforto trova questo cuore, è solo
Nel morirti vicino, o mio Fernando . . .
O difensor dell' innocenza . . . o vero
Sostegno de' Templarii! Il cielo, Enrico,
Le tue virtù coroni, ed a te renda
La dovuta mercede.

Enrico

Ah sventurata
Ah misera Anagilda!

Anagilda

Ombra paterna . . .
Ti vedo e ascolto . . . tu mi chiami . . . e voi
Già mi affrettate di seguirvi, o chiare
Magnanime ombre de' Templarii, io vengo
Vengo, e con me viene Fernando ancora . . .
Da quel globo di luce, ove tu splendi,

Sten-

Stendimi la tua destra; amato padre . . .
Stendila pure al tuo Fernando . . ah sposo!
Io manco . . . Io moro . . .

Fernando

Io pur ti seguo, o sposa . . .
Ma dove sei? . . . più non ti veggio . . . ah dammi,
Anagilda, la mano . . . ecco la mia (*a*).

Non vo' lasciare di rammemorare alcuni componimenti impressi, benchè non

(a) Queste due eccellenti tragedie dall' autore mio antico amico a me affidate, ne' miei infortunii del 1799 furono in mia casa insieme col mio ms del *Sistema Melodrammatico* involate da certo commediante fallito (che frequentava in uno degli appartamenti del palazzo dove era la mia abitazione). Di questo mai più non ho potuto sapere altro. Delle due tragedie del Bordoni seppi dal sig. Zanoni nel 1810 che l'ebbe egli da quel commediante che le involò. Sento che l' *Ormesinda* sia stata da non molto impressa.

on sieno abbastanza noti al pubblico. scì nel 1798 l' *Elettra* di Sofocle traotta e pubblicata in Roma da Giaomo de Dominicis, di cui nulla poei dire, non essendomi potuto rieire di vederla. Il *Vincas* di Giacin- Andrà piemontese si stampò in Tono, e l' autore, al dir di un foglio eriodico, la comunicò al marchese rancesco Albergati Capacelli, ed alabate Bettinelli. Il *Ceranno*, al dir el conte Pepoli, *imita un po troppo celebre Olimpia col semplice camamento de' nomi*, e l' *Agrippina* all' istesso è chiamata *lirica e feroce*. Deplorabilmente la *Merope* del Mafi fu *ridotta in prosa* dal medico Miele Sarconi nel 1772. Non si può re quale indignazione prese taluno e potè leggerla per lo strazio che ne ce. Egli scrisse ancora il *Teodosio Grande* pubblicato nel 1773. È un felice guazzabuglio scenico scritto in fettata prosa mista a frequenti invontarii versi. Rassembra a una musile opera informe per la moltiplicità

del

delle azioni di tre eserciti, di due armate navali, di combattimenti decisivi seguiti in mare e in terra, e di altre azioni che accadono in luoghi differenti.

Colla falsa data di Londra nel 1790 comparve in Napoli *Corradino* tragedia senza nome di autore. Se si attenda ai tratti pungenti che vi si spargono insipidamente contro del pontefice romano, questa sembra produzione di qualche meschino filosofastro bramoso di lasciare svaporare la decisa sua rabbia più che di tessere una tragedia. Se riflettasi allo stile, alla versificazione, alla maniera di colorire priva del tutto dell'arte di ritrarre al vivo la natura, il componimento pare uscito da una penna indigesta, giovanile, e nulla esercitata sino a quell'epoca (a). Il dialogo non ha naturalezza

(a) Così ne parlammo nel 1798 nelle *Addizioni*, Ho di poi inteso che si appartenga all'abate Francesco Salfi calabrese di Cosenza.

i, i versi spesso rassomigliano alla pro-
t, nella locuzione si desidera purezza
proprietà. Ciò che unicamente può
darsi è il vedervisi introdotta la
madre di Corradino; il colpo di sce-
a dell'incontro inaspettato di lei col
glio che potrebbe far qualche effetto
i teatro, se questo componimento po-
esse senza scandalo presentarsi al pub-
lico; e finalmente l'essersi schivato
i avvilire ed imbrattare l'evenimento
ragico di quel giovane principe con
no svenevolissimo intrigo di amore.
L'istesso Cosentino ne produsse in Mi-
lano un'altra intitolata *Pausania*. L'
indirizzò al *Teatro Patriotico* di quel-
a città; ma nè da quella società nè
a' commedianti si è mai voluto rappre-

 sen-

---

l'analisi che ne feci trovasi nelle *Addizioni*
itte alla Storia de' Teatri nel 1798. Se l'o-
era morì nascendo, a che riprodurne la cen-
ura? Accenniamo soltanto di volo che man-
ano allo stile que' tratti vivaci che chiamansi
olori dell'opera.

sentare. In Parigi dove mi fu mostrata dal riputato Vincenzo Monti, ne abbozzai un estratto, ma nel passare in Italia non avendolo conservato, mai più non mi curai di farne un altro. Per la condotta dell'azione mi pare piggiore del *Corradino*; pel carattere del protagonista non può morendo produrre veruno effetto tragico, essendo un manifesto traditore della patria; per la lingua impura e barbara si rende disprezzabile; per lo stile or si eleva, ora batte lo stramazzone; per la versificazione in dieci o dodici versi si alza alla sonorità lirica, e poi in cinquanta cade alla più snervata e meschina famigliarità. Il bolognese Flaminio Scalpelli l'aveva preceduto in tale argomento; e se il *Pausania* da colui scritto sembra languire alquanto, è però dettato in italiano, regolare nella condotta, e verseggiato competentemente.

Vogliono mentovarsi altre tre tragedie dell'altro regnicolo Francesco Mario Pagano di Brienza, uno delle vittime del 1799. Ammirando l'uomo su-

stimabile diremo in succinto, che egli incominciò bene innoltrato nell' età la carriera tragica con gli *Esuli Tebani* impressa senza data verso il 1780 insieme con una sua orazione latina diretta al generale Russo *Orlow*. Questa tragedia non fu rappresentata. Facciasi ragione al vero, nè la versificazione prosaica, negletta, dilombata, nè lo stile basso, snervato, privo di colori e di affetti, nè la sceneggiatura sconnessa senza incatenamento, nè la favola spoglia d' interesse, di compassione, e di terror tragico, nè la lingua scorretta e barbara, ci presenta un componimento tollerabile se non lodevole. Ma l' autore avendo fatto ogni sforzo per abolirne la memoria, si è conformato all' avviso del pubblico, e a noi basta di averla mentovata. Passiamo al *Gerbino*, ed al *Corradino* ch' egli accarezzò, e riconobbe per sue. Il *Gerbino* si pubblicò nel 1787, e si recitò tre sere da' commedianti Lombardi nel teatro de' Fiorentini di Napoli. Il soggetto è tutto finto; e solo

il nome di Gerbino nipote del re Guglielmo di Sicilia, e l' intrigo amoroso di lui con la figlia del re di Tunisi condotta alle nozze del re di Granata, è tolto dalla novella quarta della giornata IV del *Decamerone* di Giovanni Boccaccio. Tolse anche l' autore dagli *Straccioni* di Annibal Caro lo scambio della Giulietta con una schiava coperta delle vesti di quella, e trucidata sul cassaro della nave, e l' appiccò al fatto della sua Tunisina che precede la rappresentazione. Il di più è un romanzo rattoppato di ritagli del *Corradino* di Antonio Caraccio, della *Inès de Castro* del sig. *La Mothe*, e di altri, oltre di aver l'autore posto a contribuzione il *Boccaccio*, il *Caro*, il *Rucellai*, il *Metastasio*, e con tutto ciò poco differisce dagli *Esuli Tebani*, giacchè vi si desidera decoro nel costume che convenga alla nazione moresca, economia meglio organizzata nell' azione, locuzione più pura, più propria, e stile meno disuguale, e meno infettato di lirici ed epici colori, e di concetti se-

cen-

cantisti ; i caratteri mancano di uguaglianza, gli affetti peccano di svenevolezza, le situazioni dovrebbero essere più tragiche, abbondar di rispetto per chi ascolta servando onestà, giacchè vi si fa passare per virtù l'incontinenza, e vi si ostenta onore, mentre si porta in trionfo la violazione di esso in una casa reale (*a*).

Corradino terza tragedia dell' istesso autore non rappresentata, si stampò anche in Napoli colla data di dicembre 1789, benchè si pubblicasse alcuni mesi dopo. Si premise in essa un *discorso al lettore*, in cui l' autore esalta i pregi del suo lavoro, ed aringa contro del *Corradino* del Caraccio. Alla prima dice in esso che la *tragedia è un' azione pubblica, grande, interessante, nazionale*. Che pregio sia della tragedia l' esser *nazionale*, s' intende, e si

 è mil-

(a) Chi ne bramasse l' analisi compiuta che già ne feci, consulti le citate *Addizioni* impresse in Napoli dal Migliaccio dalla pagina 196 alla 212.

è mille volte ripetuto; ma che per essenza tale esser debba per dirsi *tragedia*, nè s' intende, nè si accorda. Se questo ne fosse un requisito essenziale, ne seguirebbe, che per noi moderni non sieno tragedie quelle che ci rimangono del teatro greco, non potendosi avere in conto di *nazionali* nè da noi, nè dagli Spagnuoli, nè da' Francesi; nè dalle altre nazioni settentrionali. Con simil norma non riconosceremmo per tragedie le moderne che vertono su' fatti orientali o americani o affricani. Il *Maometto*, il *Solimano*, il *Radamisto*, il *Bajazet*, la *Semiramide*, l' *Orfano della China ecc.* passar non debbono per tragedie in Italia, giacchè non appartengono alla nostra nazione. Non saranno tragedie Francesi, Inglesi, Spagnuole e Alemanne le nostre tragedie *Ugolino*, *Giovanna* I, *Piccinino ec.* Non saranno per noi tragedie *Zaira*, *Tancredi ecc.*, *Carlo* d' Inghilterra, *Carlo* figlio di Filippo II di Spagna ecc. Si aggiunge nel Discorso che *i Greci ciò dimostraro-*

no

ne con *esempi e con precetti*, e nè anche questo mi par vero. Trovasi forse prescritto che la tragedia debba essenzialmente esser nazionale nella *Poetica* di Aristotile o nel suo comentatore Eustazio, o in Teofrasto, o in Demetrio Falereo? Nè anche ciò può dedursi dagli esempi greci; perchè sebbene la maggior parte delle loro tragedie a noi pervenute contengano argomenti greci, e perciò per essi *nazionali*, chi sosterrebbe che tali tutte state fossero le altre a noi non giunte? Certo è, che alcune pur delle rimasteci esprimono fatti di popoli stranieri. Il *Prometeo al Caucaso* p. e. è nazionale a' Greci? *Reso*, *Frisso*, *Medea* stessa; benchè vi s'introducano alcuni Greci, non pertanto i protagonisti sono stranieri o straniere le azioni grandi. Lascio poi la memoria, e qualche titolo rimastoci che indica azioni straniere, come i *Persi* e gli *Egizii* di Frinico, il *Fiore di Agatone*.

Accenneremo soltanto, senza fermarci su di esse, diverse altre cose che discor-

 da-

dano dalla verità, cioè che il *Corradino* si accolse benignamente in teatro, e che essa sia la *prima* tragedia dell' autore; che il *Racine* e il *Metastasio* hanno soltanto introdotti nelle loro favole *amori freddi ed episodici*; che lo stile delle *antiche tragedie Italiane*, cioè quelle del XVI secolo, manchi di armonia. Ci arresteremo un poco su ciò che dicesi in tal discorso dell' argomento del *Corradino*. Si maraviglia in prima l' autore che i Francesi non l' abbiano trattato, e si applaudisce della propria scelta, quasi che fosse stato il primo a recarlo in iscena, quando è sì noto che il *Corradino* del Caraccio comparve sin dal cadere del XVII secolo; che il sig. Gaspare Mollo quindici anni prima fece un *Corradino*; che l' anonimo o il Salfi produsse prima di lui un altro *Corradino*. Censura di poi il Pagano il *Corradino* del Caraccio chiamando *episodico e freddo* l' amore di Corradino e Beatrice, imbecille il re Carlo, la tragedia ripiena di lunghi episodii e di scene inutili e di espressioni che si risen-

sentono dell'infelicità del secolo XVII, le quali cose trovansi esaminate nella *Storia de' teatri* in sei tomi, e ripetute con accuratezza maggiore nella presente. Si scusa finalmente per gli amori del suo Corradino; sostiene che sono tragici perchè dominanti. Quanto a ciò dobbiamo fare osservare che l' autore in prima confessa che la sua tragedia *senza amori sarebbe stata più tragica*; e perchè dunque ha voluto fare una tragedia men *tragica*? Si discolpa con queste parole: *ma come senza episodii riempiere il vuoto di cinque atti, e presentare al pubblico lo spettacolo di due ore?* Se così è, perchè si maraviglia che i Francesi non abbiano trattato questo argomento incapace di riescire di giusta grandezza sensa frammischiarvi episodii estrinseci ed amori impertinenti? Piace che egli confessi di non aver saputo trattarlo senza episodii e senza amori da riempiere il voto di cinque atti e trattenere il pubblico per due ore. Ma dovea imparar per tempo quest' arte da i tre gran tragici greci, e al-

o almeno da moderni Alfieri, Pinde-monte, Granelli ecc. Dice poi che l' amore di Corradino e Gedippe è dominante e tragico dopo di aver detto prima che è episodico e men tragico del fatto istorico (a).

Noi in questa edizione ci asterghiamo di epilogare le sconcezze del piano, e dell' esecuzione di tal componimento, troppo manifesti essendone gli amori freddi e svenevoli, i concettuzzi lirici, le scene inutili, gli eventi mal preparati, l' imbecillità di Carlo, l' oziosità di Roberto, le smemoraggini dell' autore sul personaggio del duca di Austria, la malvagità scandalosa di Ermini, le insipide narrazioni di Amelia, le scempiagini d' Iroldo. Le analisi di queste tragedie allora si diressero a preservar la gioventù dal confondere tutti gli altri meriti dell' autore colle circostanze delle

(a) Di tutto ciò si trovano le prove nell' analisi che se ne impresse nelle citate *Addizioni* dalla pagina 217 alla 236.

le sue poesie drammatiche. Dirigo ora alla stessa gioventù i miei voti perchè si provi a prender di nuovo per mano l' argomento del Corradino, e gli renda il patetico naturale con allontanarsi dallo scambio de' due cugini che v' intruse il Caraccio, dalla malignità e debolezza del Salfi e dagli sconci amori e dagli episodii eterogenei del Pagano. Per riescirci altro non occorre che cercar di obbliare tutte queste tessiture fantastiche e rileggere la semplice storia. Il patetico che ne ritrarrà, l' eleverà sopra tutte le possibili dipinture fattizie che l' hanno sinora deturpato.

Il regno di Napoli ha veduto nascere negli ultimi anni altre cinque tragedie: gli *Arsacidi*, *Zelide*, *Erode*, *Ermione*, *Erettèo*, appartenenti all' erudito barone Francesco Bernardino Cicala nato in Lecce nel 1766; che in Arcadia porta il nome di Melindo Alitreo autore pregiato di qualche libro filosofico economico e di varie produzioni poetiche ben degne di leggersi. Dopo alcuna favola scritta nell' adolescenza, contava appena

ven-

venti anni di età, quando diede alla luce gli *Arsacidi* recitata in Napoli, in Bologna ed in Palermo, ed impressa in Napoli nel 1789, e riprodotta nel 1798. La regolarità la distingue, lo stile è nobile, i caratteri ben dipinti, sol che l'azione non sembra una perfettamente, tuttochè si unisca sotto il nome degli *Arsacidi*; mentre Fradarte uccide il proprio padre, poi uccide a tradimento Berenice, indi uccide se stesso.

Serba l'autore due altre tragedie scritte più tardi ma non ancor pubblicate per le stampe, l'*Erode* Ascalonita senza amori, senza donne e senza confidenti, che sveglia la pietà per l'innocenza sventurata, ed i rimorsi tragici del protagonista; e la *Zelide* della famiglia degli *Eraclidi*, la quale uccide il proprio figlio non conosciuto credendolo assassino del figlio stesso. In questa *Periandro*, *Zelide*, *Aletide* rassomigliano a *Polifonte*, *Merope* ed *Egisto*.

L'*Ermione* impressa nel 1798 sembra che pure racchiuda in un argomento

tre casi rilevanti. Menelao di lei padre ucciso in singolar certame da *Pirro*, ucciso *Pirro* da *Oreste*, ed *Ermione* da se stessa. Lo stile è robusto, grave, degno del coturno; cui gioverebbe purgare di alcune poche maniere che si risentono di troppo studio. Anche l'interesse pare che si divida tra Oreste ed Ermione, benchè non isconvenga.

Ma l'*Eretteo* ultima tragedia che io conosco del Cicala in grazia dell'amicizia, per avventura supera le altre nell'unità dell'azione e dell'interesse chè è tutto per Ottene. I caratteri del padre amante della figlia ma atterrito dalla superstizione; quello dell'insidioso vendicativo dissimulato Ismenio; l'atroce impostore il Gran Sacerdote che aggira il re empiendolo di vani terrori e con ippocrito zelo facendo parlare la divinità; Licida germano che ama Ottene e la patria e desta l'ardore de' concittadini abbattuti; Ottene amante del fratello e del padre che all'udire che i numi chiedono il suo sangue per salvare la patria, a somiglianza d'Ifigenia,

 spon-

spontanea si sottopone alla scure sacerdotale; questi personaggi sono dipinti con colori vivaci; ed il cangiamento lieto, non per macchina, ma per l'arrivo opportuno di Licida che avendo ucciso Ismenio trafigge parimente l'empio Gran Sacerdote, arriva ben desiderato. Dovrebbe togliersene qualche colore benchè proprio, ripetuto. Anche lo stile nobile sovente e sublime par che talvolta può stimarsi soverchio studiato, sparso di qualche maniera latina. Questo autore che ci compensa delle meschine tragedie de' *Corradini* e *Gerbini* e *Pausanii* di ultima data, se non soggiacesse ad incomodi continui di salute fornirebbe il regno di uno de' tragici pregevoli.

Tornando ad altri paesi Italiani vuolsi rammemorare come esperto coltivatore della drammatica poesia il marchese Giovanni Pindemonte di Verona per aver fornito al teatro diversi componimenti applauditi. I *Baccanali* pubblicati in Venezia nel 1788 per la regolarità della condotta e per la forza de' caratteri e per diversi tratti robusti

fè

fè concepire alte speranze nel declinar del secolo XVIII. Vigoroso nell' atto I è il discorso tenuto da Sempronio al giovine Ebuzio da iniziarsi ne' misteri de' baccanti. Vivace la dipintura della loro empietà fatta nell' atto II da Fecenia spaventata dal vedere ascritto il caro amante a quella nefanda adunanza. Compose ancora il marchese Pindemonte i *Coloni di Candia* di non minor successo. Si è però desiderato in entrambe maggior verisimiglianza nelle circostanze, maggior cura in certe espressioni, più attività nel capo de' ribelli ne' *Coloni*, più accreditata ne' *Baccanali* la guisa onde il vecchio Ebuzio trafitto da cento colpi pensa a tramandare per una baccante la notizia del proprio eccidio ad un figlio allora fanciullo scrivendola su di un cuojo col proprio sangue. Gli appartiene parimente la *Ginevra di Scozia* sempre accolta con applauso in teatro.

Matteo Borsa noto per varii lavori eruditi, e l' abate Giuseppe Biamonti

col

col ripetere due antichi argomenti greci seppero procacciarsi nuova e non volgar gloria. Volle il Borsa con *Agamennone* e *Clitennestra* pubblicata in Venezia nel 1786 dare a quest' argomento cento volte trattato bene, specialmente da Eschilo e da Seneca e dall' Alfieri, un portamento novello variando il carattere di Clitennestra cui non fa rea dell' uccisione del marito. Il Biamonti già mio Collega ed amico nella r. Università di Bologna seguendo le tracce di Euripide produsse in Roma nel 1789 un' *Ifigenia in Tauri*, uno de' due argomenti tragici della Grecia che Aristotile antiponeva ad ogni altro. Aveano trattato quest' argomento in Italia con pari felicità per diverse vie il Rucellai serbando i cori e la condotta del tragico Greco, ed il Martelli scortamente adattandone l' azione alle moderne scene. Gian Rinaldo Carli per altro l' avviluppò d' inganni, amori ed avventure romansesche. Il sig. Biamonti ha calcato le orme di Euripide nelle circostanze della genero-

sa patetica gara di Pilade ed Oreste e della riconoscenza d'Ifigenia col fratello; ma premise all'azione una nuova ipotesi della peste onde Tauri è afflitta, per cui si è spedito Reso a consultare l'oracolo di Apollo in Delo, il quale serve allo scioglimento naturale della favola senza l'intervento di una macchina. Sembra però che la venuta di Reso si faccia cadere comodamente nel punto che Oreste è per cadere sotto la sacra bipenne. La riconoscenza segue diversamente, cioè non per la lettera d'Ifigenia da recarsi in Argo come nella greca favola, ma pel nome di Oreste scritto sul monumento erettogli come morto; ed anche in questo si bramerebbe che tali onori funebri e tal dolore d'Ifigenia non si fossero totalmente fondati sul sogno di lei e prima della notizia recata da Lico che in Argo regna Menelao. Mal grado di ciò e di qualche neo e della copia delle apostrofi, e specialmente di quella della scena quinta dell'atto I,

O fortunata quella cerva alpestre

che contiene un concetto non vero; noi dobbiamo esser sinceramente paghi del lavoro del sig. Biamonti che ha dato nuovo e vivo interesse a questo argomento. La gioventù studiosa vi scorgerà molti squarci eccellenti nelle scene tutte di Pilade ed Oreste, in quella dell' atto III tra essi ed Ifigenia, nell' ultimo patetico congedo di Oreste coll' amico nella scena terza dell' atto IV. Ci basti accennare che rendono questa *Ifigenia* pregevole grandi affetti, stile nobile, vivace ma natural colorito, versificazione armonica quanto richiede il genere.

CAPO III

Continuazione delle Tragedie reali al cader del secolo.

PRoseguono nel cader del XVIII secolo i progressi del teatro tragico italiano, mentre quelli de' Francesi che eransi tanto elevati, dopo del *Voltaire*, lungi dal passar oltre, givano declinando.

All'abate Giambatista Alessandro Moreschi di Bologna dobbiamo *Carlo I Re d' Inghilterra*, tragedia comendabile uscita per le stampe nel 1783, in cui non si ripete qualche argomento greco, non si trattano amori, non intervengono confidenti inetti, non si fa pompa di lirici ed epici ornamenti. La morte di un re che trasse verso il Tamigi tutta l'attenzione dell' Europa, è uno de' pochissimi argomenti proprii del coturno. In esso non si rappresenta p. e. Ciro che prevale ad Astiage, Alessandro a Dario, Tamerlano a Ba-

jazette, sventure di personaggi che altro non fanno che cangiar le catene de' regni. In questa tragedia si vede una tremenda catastrofe della costituzione di un popolo che conculca le proprie leggi per alzare un tempio alla libertà nazionale, sacrificandole con formalità giudiziarie per prima vittima la vita del proprio sovrano. Il Moreschi col solo presidio della storia ottimamente colorita e posta in azione ci trasporta in Londra, e ci schiude la terribile scena di un legittimo re solennemente condannato da' proprii vassalli. Egli presenta in un medesimo quadro Carlo magnanimo e sensibile, che nel gran passaggio dal soglio al patibolo trafitto dalla tenerezza de' figli conserva il decoro reale, e muore da forte: Cromwel pieno della vastità de' suoi disegni, e della naturale sua spietatezza vestita di empia politica: Farfè che rappresenta tutto l'entusiasmo inglese per la libertà, per cui si occulta a' suoi sguardi l'atrocità enorme del mezzo di stabilirla: Federiga e Dacri che dimo-

stra-

strano in buon colorito la virtuosa debolezza compassionevole de' pochi in pro del principe sacrificato. La dizione è nobile, convenevole al gran fatto, e spoglia di ornamenti quasi sempre inutili al tragico che sa le vie del cuore. Serva di saggio ciò che dice Farfè nella bella scena quinta dell' atto II, in cui si ammirano quattro caratteri dissomiglianti ugualmente importanti, e bene espressi nella deliberazione di Carlo sul foglio del Parlamento,

Hai tu vaghezza
Di grande tanto divenir che alcuno
Pareggiar non ti possa? Ardisci, o Carlo,
D'alzare oltre te stesso il tuo pensiero?
Lo scettro a te cagion di lungo affanno
Osa deporre; cittadin diventa;
Imita Silla, e sii maggior d'Augusto.

Osservisi il ritratto di Cromwel in queste parole della prima scena dell' atto IV:

Diadema non curo o regia spoglia;
Voglio il comando. Alma non ho capace
Di servitù. Dovunque nato io fossi,
Io comandar dovea. L'utile nome
Di libertà che sì l'Inglese apprezza,
Quì mi chiama a regnar: altrove usato
D'altro consiglio avrei.

Con maggior copia di favole cercò il conte Alessandro Ercole Pepoli di Bologna sin dalla giovanezza d'investigar nuova materia tragica di ogni nazione, abbandonando i greci argomenti. Pubblicò da prima sette tragedie che si trovano raccolte nell'edizione di Venezia del 1787 e 1788. Trasse dalle cronache Inglesi la prima intitolata *Eduigi* re d'Inghilterra, che perseguitato dallo zelo di Dunstano perde la vita, il regno, e la sposa per essersi congiunto in matrimonio con *Elgiva* sua cugina. In tal favola che ha un coro mobile nel primo e nel secondo, e nel quarto atto, e non nel terzo, è notabile la franca dipintura di un impo-

pastore vendicativo e fraudolento fatta in Dunstano.

Sulle storie spagnuole fabbricò la *Gelosia snaturata*, ossia la *Morte di don Carlo* figliuolo di Filippo II, ed il *Rodrigo*, per le cui lascivie passò la Spagna sotto il dominio de' Mori. Scrisse la prima ad emulazione di quella del conte Alfieri, nella quale piacquegli far morire Carlo ed Elisabetta abbracciati sotto le ruine di un carcere sotterraneo. Fu il *Rodrigo* sventurato anche nella rappresentazione, secondo quel che ne dice l'istesso autore, essendo stato pessimamente accolto in Venezia per gli sforzi di un partito avverso. Vi si vede una Clotilde violata involontariamente che ama però il suo violatore, e che continuando ad amarlo pure scopre la sua vergogna al proprio padre, il quale all' apparenza si gloria bassamente del proprio oltraggio, e ne medita la vendetta fatale a tutta la Spagna.

Dalle solite vicende de' serragli de' Turchi ricavò la sua *Zulfa*, in cui si

vede Seremeth il migliore de' mariti, ed il più generoso degli uomini tradito ed offeso dagli amori della sua moglie Zulfa con Errico, per li quali si serba l'interesse della favola. Vedesi ciò nel patetico congedo che prende Zulfa dal marito nell' esser condotta al Dey:

Signor, mi lascia
Al mio destino . . . Il ciel ti ricompensi
Di tua bontà . . . . Morir m' era dovuto:
Accogli il pianto mio . . . Se il puoi, rammenta
Senza sdegno il mio nome . . . . e alla memoria
Della misera Zulfa, oh Dio! perdona.

Tolse dalla storia di Pausania re di Sparta la *Cleonice*, in cui sembrano lodevoli i caratteri di Cleonice e di Sofronimo, e patetica la scena terza dell' atto IV. Rincrescerà però a taluno il non delicato carattere di Pausania e l' indecedente invito mandato da lui a Cleonice perchè venisse a passar seco la

la notte, facendole indi in premio sperare le sue nozze; nè meno sconvenevole parrà la mediazione di Scilace padre di Cleonice che cerca tutte le vie di persuader la figlia a condiscendere.

L' argomento della tragedia di *Dara* è tratto da' fatti de' successori di Tamerlano, ed è piuttosto un tessuto di colpi di scena, cioè di fatti, che di situazioni tragiche. Normal e Cajeam interessano; ma Dara che abbandona subito la reggia e la città al consiglio del fallace Jemla, e che poi vi torna quando è occupata dal fratello, non si manifesta qual si enuncia valoroso ed accorto. Il colpo di Mirza colla pistola coperta che non prende fuoco e si scopre al cader del broccato, indica un disegno mal concertato da non contribuire al tragico terrore. Non può recare onta all' autore che il suo Oramzeb si rassomigli al Maometto di *Voltaire*; ben però se ne vede la discordanza in isvantaggio del Pepoli. Oramzeb e Maometto fanno confidenza delle proprie scelleraggini ed insidie, l' uno a Jelma;

l' al-

l'altro a Zopiro. L'impostore Volteriano però potè lusingarsi di trarre vantaggio dalla sua astuta sincerità coll' indurre Zopiro a seco unirsi. Ma Oramzeb che poteva mai ottenere col manifestarsi il più furbo degli uomini ad un suo spregevole schiavo? Di tanto non faceva mestieri con un traditore qual è Jemla perchè scoprisse Dara.

Dalla storia romana prese un argomento nuovo pel teatro nel *Sepolcro della libertà*, ossia *Filippi*, cui il leggitore non esiterà a dare la preferenza sulle altre per istile per condotta e per grandezza di caratteri. Marco Bruto vi comparisce degnamente, e se non potrà compararsi col *Catone* dell' Adisson, non manca di sublimità e di forza; nè amori subalterni, come sono quelli della favola dell' inglese, interrompono il buon effetto della tragedia italiana. L'autore nel tessere la sua tela non ha potuto nell' atto V serbare il modo tenuto de' moderni e guardarsi dal lasciar voto il teatro. Bruto nella prima scena, Cicerone nella seconda, Messala e Ca-

sca nella quarta, Antonio nella quinta si attiene all' antica usanza. Rapita Porzia dal trasporto per la libertà prima di uccidersi accanto a Bruto trucida con ispietato eroismo i teneri figli al cospetto dell' uditorio; ma forse la provvida variazione di quella scena, che risparmia tanta atrocità, non toglie alla favola il terrore che se ne attende.

Finalmente sul fondamento istorico dell' invito fatto dalla Repubblica Fiorentina a Gualtieri duca di Atene a governarla, il Pepoli immaginò la tragedia di *Romeo e Adelinda* impressa nel volume V del suo *Teatro* nel 1788 e rappresentata con pieno applauso in Bologna nel palazzo del marchese Francesco Albergati che vi sostenne egregiamente la parte di Uberto, mentre si distinse a meraviglia la nobil donna Teresa Venier in quella di Adelinda, rappresentando l' autore stesso quella di Romeo.

Ma questo attivo cavaliere che vedeva dal gran chiarore sorto da Asti coperta la luce nascente del suo tragico

 tea-

teatro, conscio delle nuove forze acquistate col crescer degli anni, *sentì* (come egli stesso si *espresse*) *la necessità di meglio scrivere*, e diede all' Italia altre tre tragedie, l' *Adelinda*, *Carlo ed Isabella* ed *Agamennone*.

Al suo nuovo sistema tragico adattò in prima l' *Adelinda* che avea già scritto, ed ebbe il piacere che si rappresentasse con molto applauso nel 1789 in Torino. La diede indi alla luce per la stamperia reale di Parma nel 1791 preceduta da una lettera di Ranieri di Calsabigi. Lo stile sobrio e naturale, sublime ove l'azione l'esiga, appassionato nel conflitto degli affetti, semplice quando la favola richiede apparecchio e non elevatezza, fa risaltare il contrasto de' caratteri, e corrisponde a i passi dell' azione che con calore si accelera verso lo scioglimento in cui scoppia l' evento funesto della morte di Romeo e Adelinda. Essendo il perno intorno a cui volgesi questa tragedia il combattimento in Romeo degli affetti di padre e di sposo, non a torto vorrebbesi nella

la prima scena dell' atto II che si palesassero meglio le interne battaglie de' suoi teneri affetti coll' amore della libertà e della patria. L' autore fa che Romeo sia in un dubbio politico, non parendogli Gualtieri tiranno perchè era stato legittimamente eletto. Ma questo dubbio dovea tra' congiurati verisimilmente esaminarsi di lunga mano innanzi ad ogni altra operazione e fissarsi la sicura tirannia di lui per base della congiura. Le incertezze di Romeo dovrebbero prendere origine nelle sue private passioni che urtano co' doveri di cittadino. Non pertanto l' autore non ha negletto questo punto importante. Romeo spinto dalle patriotiche espressioni di Uberto, dice:

Perchè, gran Dio,
Quale Uberto non son? Perchè rendesti
Un cittadin genero, amante e sposo?

Uberto

Per renderti di me più grande ancora.

Ro-

Romeo

Adelinda, Adelinda.

E poichè Uberto l' obbliga a leggere il foglio di Gismonda, il rapido dialogo bene esprime l' interna agitazione di Romeo:

Uberto

Giura.

Romeo

Intesi; oh cimento! oh sposa! oh figlio!

Uberto

Dunque?

Romeo

Ma. . .

Uberto

Non risolvi?

Romeo

O angoscia! Giuro.

È questa la materia propria di tal situazione. Nullo però a me sembra il dubbio promesso dal Calsabigi sulla generosità dell' appassionata Adelinda nell' implorare il perdono in prò della sua rivale. Imperocchè l' energia del suo carattere che non mai si smentisce, le

sue

sue furie gelose sommamente attive che cagionano il mortal pericolo del marito, la fortezza con cui si uccide, giustificano abbastanza l'elevatezza dell'anima sua per giugnere al punto di procurar quel perdono. Il mostrarsi sempre più degna di amore all'oggetto amato con atti di rara virtù, suole allettar gli animi nobili e sensibili ed inspirare eroismo. Anche la scena ottava dell'atto IV parve al Calsabigi stesso manchevole al confronto di Giaffiero e Pietro nella *Venezia salvata* di *Otwai*. Veramente la ben lunga scena della tragedia inglese in mezzo ad alcune nojosità presenta varie bellezze che avrebbero potuto entrare nella scena di Uberto e Romeo. Ma a mirar dritto la brevità e la rapidezza di questa meglio conviene alle circostanze di trovarsi l'atto in sul finire ed Uberto così malconcio da' tormenti, e la favola correndo allo scioglimento. Ora una scena diffusa calcata su quella dell'inglese, come sarebbe piaciuta al Calsabigi a dispetto del buon senno, snervata avrebbe

bè in quel punto l' azione. Ecco come l' autore se ne disbriga, e come Uberto mostra la sua indignazione avendo udito che Romeo avea palesati i congiurati:

Uberto

Lasciami. Degno
Nò, più non sei di questa mano. Io seppi
I tormenti affrettar: debole donna
Gismonda l' amor mio la mia delizia
Giugne a imitar la mia fortezza: in quelli
Soffrì: tacemmo. Inferocì schernita
La tirannica rabbia. Ambi ci trasse
Quasi all' ultimo scempio. In quale aspetto
Io sia, tu scorgi: in piè mi reggo appena.
Comprendere dal mio quel di Gismonda
Piggiore assai, facil sarà. Ti vince
Una donna in fermezza, anima vile.

Ella tra' ferri, le tenaglie, il foco,
Tu sol fra imbelli assalti e ancora illeso.

Romeo

Ma d' ogni strazio più crudel non credi
D' una moglie, d' un figlio . . .

Uberto

Il più crudele
Per me fora il rimorso. Ah! di vederti
M' è grave omai: serba i tuoi doni ad altri,
Ne arrossirei: lieto a' miei ferri io torno.

Romeo

Ah Romeo, che ti resta? . . Infamia e amore.

I passi che a me pajono più notabili in tal componimento, sono i seguenti. La scena sesta del III tra Gualtieri e Romeo si rende pregevole tanto per la parlata di Romeo che candidamente esprime i sentimenti del suo cuore agitato e i disegni senza paventar del tiranno, quanto per la fermezza in ri-

 get-

gettar le premure del suocero per sapere i congiurati.

Gualtieri

Scoprir non vuoi? ...

Romeo

No.

Gualtieri

Di morire in vece?

Romeo

Eleggo.

Gualtieri

Nè il terror d' aspri tormenti,
Agonie della morte...

Romeo

Ah che di quelli
È più barbaro assai l' amor di padre,
Di consorte l' amor; questi pavento.

Gualtieri

Risolvi.

Romeo

Udisti.

Gualtieri

E ben?

Romeo

Silenzio e morte.

La quarta scena del IV tra Adelinda e Romeo si ammira per la rivoluzione che cagiona nell' animo di Adelinda senza veruno sforzo l' assicurarsi che Romeo non ama Gismonda. Adelinda tuttochè piena di gelosia e di amore estremo pel marito che forma la tinta imperiosa del suo carattere, vuol salvarlo di ogni modo; e credendo che non la salvezza della moltitudine de' ribelli, ma quella di Gismonda indicata senza nominarla, potrebbe muovere il marito, gliela promette compagna nell' esiglio. Romeo risolutamente rigetta l' offerta:

Adelinda

Che dici? Tu potrai? . . .

Romeo

Posso smentirti.

Adelinda

Oh ciel!) *Più non intendo* . . .

Romeo

Io se dovessi
Alcun salvare . . .

Adelinda

Salveresti . . .

 Ro-

Romeo

Uberto.

Adelinda

Ah qual luce . . .!

Romeo

Ben tarda.

Adelinda

È i tuoi segreti

Seco? . . .

Romeo

Innocenti.

Adelinda

E quelle notti? . . .

Romeo

In essi . . .

Adelinda

L' amor? . . .

Romeo

Tu sola il mio.

Adelinda

Quel di colei? . . .

Romeo

Uberto.

Adelinda

E il padre? . . .

Ro-

Romeo

Finge.

Adelinda

E il foglio?

Romeo

Inganna.

Adelinda

Oh dio! se fosse ver! ma i chiari sensi

D' impazienza, di speme?...

Romeo

In altra impresa.

Adelinda

Di patria?

Romeo

Sol di patria.

Adelinda

Il giuri?

Romeo

E giuro.

Adelinda

Ah non resisto più! vieni al mio seno.

Adelinda disingannata e piena di gioja crede che Romeo voglia palesare i congiurati a prezzo della salvezza sua e di Uberto. Ma la virtù e costanza di lui lo

 fa

poli a ritoccare la sua che avava prodotta in Napoli ed in Venezia. I miglioramenti sono notabili; il titolo stesso è ora più conveniente all' azione; la traccia procede più regolarmente; se ne veggono i caratteri meglio espressi; gli affetti di Carlo ed Isabella più commoventi. Per lo scioglimento, che che volle dirne il Cesarotti forse per indulgenza, non tutti si attennero al suo avviso; non solo pel genere di mor-

---

enunciata nel numero 100 del *Mercurio* del 1793. Vi si aggiugne però che la Corte di Madrid non avrebbe voluto che si rappresentasse, la qual cosa a me sembrò una pura ciarla del gazzettiere. E' verisimile che quella corte fosse sollecita di far sopprimere una rappresentazione di Don Carlos in Francia, quando io in tanti anni di mia dimora in Madrid ho veduto moltissime volte rappresentar dal commediante Calderòn il personaggio di Filippo II nel componimento intitolato *el Segundo Seneca de España*, che appunto si aggira sulla rivolta delle Fiandre e su gli amori e la morte di suo ordine data al principe don Carlos suo figliuolo?

morte; ma perchè non si stimò ben fatto che comparisse in teatro giustificata dalla loro colpa la punizione de' due amanti insieme colla gelosia del re, e che morissero abbracciati Isabella moglie di Filippo, e Carlo figliuolo del marito d' Isabella.

La terza tragedia del nuovo teatro tragico del Pepoli è l' *Agamennone*, la quale mi fu dall' autore rimessa per compiacenza inedita ancora nel 1791. Essa nel 1794 s' impresse in Venezia con una mia lettera che favella tanto della produzione del Pepoli, quanto delle altre antiche e moderne tragedie intorno ad Agamennone pervenute a mia notizia. Non ripeterò quanto dissi in quella lettera sulla tragedia del Pepoli (a). Dirò solo che (oltre dell' azione ben congegnata conforme al nuovo sistema assai migliorato e dello stile nobile e vigoroso per quanto com-

por-

(a) Si trova anche inserita nel tomo IV a c. 97 de' miei *Opuscoli Varii*.

porta il genere) merita di notarsi che di tutte le Clitennestre da me lette, questa del Pepoli sembrami la più conveniente al tragico evento tramandatoci dall' antichità. Non sono molto contento, a dir vero, che il sig. Borsa abbia voluto rendere interessante e in certo modo partecipe della pubblica compassione un' empia adultera che di propria mano trucida un gran re suo marito ed obblia i suoi figli per assicurarsi il trono insieme col drudo. Il terrore tragico dee prodursi per questo assassinamento ad oggetto di purgar le passioni smoderate di chi ascolta, e di far detestare gli atroci delitti di sì malvagia donna. La compassione dee tutta eccitarsi pel gran marito che pieno di sincera tenerezza per la moglie arriva nella sua reggia e proditoriamente per mano della rea consorte cade sul letto maritale. E questo appunto si prefisse il Pepoli. Agamennone è un personaggio veramente tragico che chiama a se l' attenzione e la pietà, e Clitennestra è una femmina atroce perversa per-

perfida, la quale avendo nutrito un odio inveterato contro di lui da che Ifigenia fu sacrificata in Aulide, l'accoglie e l'immola al suo furor vendicativo.

Chiudasi con lieta fronte la classe de' moderni tragici Italiani col celebre poeta Vincenzo Monti da Ferrara, e col conte Vittorio Alfieri da Asti.

Vincenzo Monti chiaro per le sue poesie ed altre pregevoli produzioni tardi si rivolse alla poesia teatrale. Ne abbiamo sinora tre tragedie, l'*Aristodemo*, il *Galeotto Manfredi*, ed il *Cajo Gracco*. *Aristodemo* s' impresse nel 1786, e si recitò in Parma con pieno applauso per due autunni continui, sostenendo la parte di Argia la celebre Gardosi; e con pari applauso si accolse in Roma recitandovi l'acclamato Petronio Zanarini. L'ottimo Ferdinando Borbone duca di Parma onorò l'autore colla medaglia d'oro onde si coronavano colà le favole trasmesse al certame, e ne fe imprimere e rappresentar la tragedia come prima facevasi delle coronate. Ciò dimostra l'animo costante di

di quel Sovrano in pro della poesia rappresentativa, e confonde la falsità di certo famoso impiastricciatore di *Colpi d' occhio*, il quale interpretava malignamente il silenzio dal *Consesso Accademico Parmense*, e dava ad intendere alla picciola parte del pubblico che cadeva a leggere le sue ciance antiletterarie, che il *Duca l' aveva abrogato*. Capisce egli che cosa vuol dire *abrogare*? Ne ha egli forse veduto il decreto? Vero è che per alcuni anni si tacque quella deputazione accademica; ma se ne manifestò la cagione? Certo è però che dopo l' ultima favola coronata nel concorso del 1778, recitata poi nel 1781, quel Principe si dichiarò successore del defunto conte San-Vitale e capo della diputazione egli stesso, e non si tralasciò di riceversi i componimenti che si trasmisero al concorso. Certo è parimente che quel real Protettore concesse, come si è detto, all' *Aristodemo* gli onori ed il premio delle favole coronate. Or come osa dire il citato follicolario impostore

 che

che è mancato all' Italia quel dolce *allettamento*? L' impudenza degli Aretini rivive di ogni maniera in cotali deplorabili infarinati calunniatori.

L' argomento dell' *Aristodemo* scritto nel secolo XVII da Carlo Dottori sul racconto di Pausania, serve di antecedente all' *Aristodemo* del Monti. Ci tratterremo noi a dare una compiuta analisi di sì nota tragedia enunciata in tanti giornali buoni e cattivi, recitata e ripetuta in tanti teatri, ed impressa tre volte in due anni? Basti accennare in generale che ne formano la prestanza ed il carattere una versificazione felice armonica maestosa: lo stile robusto animato sublime e poetico quanto comporta il genere: bellezze di esecuzione invidiabili: passioni espresse col terribil pennello di *Crebillon* e di *Shakespeare* ne' loro migliori momenti. Ne vorremmo, è vero, le parti della favola più concatenate: più fondato e naturale il disegno di Lisandro di occultare Argia, d' imprigionare e non uccidere Eumeo, di obbligar Taltibio

con un giuramento a non palesarne la nascita; l'entrar di Argia nella tomba della sorella preparato almeno con raccapriccio maggiore. Ma chi direbbe che lo spettro dell' *Aristodemo* sia la stessa cosa con quelli della *Semiramide* e dell' *Hamlet*, se non chi di tutto parla per tradizione? In queste favole straniere gli spettri appariscono e parlano realmente, e così parimente il genio di Marco Bruto nel *Filippi* del Pepoli. Ma nell' *Aristodemo* del Monti e nel *Serse* del Bettinelli, il simulacro che infantano i rimorsi di questi gran delinquenti, si presenta solo alla loro riscaldata atterrita fantasia. L' *Aristodemo* (alcuno ha detto ancora) non ha catastrofe, perchè già se ne prevede il fine. Traspare, è vero, il disegno ch' egli ha di uccidersi. Ma quando ed in qual guisa l'effettuirà? Argia scoperta in Cesira sarà prima a lui nota? porravvi a tempo impedimento? Ecco le cose che formano la sospensione dell' uditorio nell' indovinare lo scioglimento. L' Aristodemo dunque ha la catastro-

strofe. Affermò il fabbricante di *Cimpi d'occhio*, che tal favola è piena di atrocità; ed in ciò pur s' inganna o mentisce, mentre eccetto il suicidio della catastrofe, non vi si rappresenta atrocità veruna, ma soltanto terrori e rimorsi di averne anticamente commesse. *È noiosa, fredda, priva di movimento e d' interesse*, disse il medesimo gazzettiere fallito. Ma può mancar di calore, interesse e movimento una favola che con tanta forza eccita il tragico terrore, come si vede nel terribil racconto della scena quarta dell' atto I; nel congedo di Cesira ed Aristodemo della terza dell' atto III; nella mirabile dipintura dello spettro della scena settima dell' atto stesso; nella seconda del IV in cui Aristodemo atterrito cade sul teatro a' piedi di Cesira ed a lei si discopre reo; nello scioglimento sommamente patetico in cui Aristodemo che si è ferito a morte riconosce in Cesira la sua Argia, e spira? Chi volesse quì vedere indicato un saggio del valor tragico del signor

Mon-

Monti, legga nella scena settima del III e nell' ultima dell' atto V i frammenti che dipingono lo spettro. Senta intanto Aristodemo che spira:

. . . E ben che vuol mia figlia?
S' io la svenai, la piansi ancor. Non basta
Per vendicarla? Oh venga innanzi; io stesso
Le parlerò . . Miratela; la chioma
Son irte spine, e voti ha gli occhi in fronte.
Chi glieli svelse? E perchè manda il sangue
Dalle peste narici? Oimè! Sul resto
Tirate un vel, copritela col lembo
Del mio manto regal, mettete in brani
Quella corona del suo sangue tinta,
E gli avanzi spargetene e la polve
Su i troni della terra, e dite a' regi
Che mal si compra co' delitti il solio
E ch' io morii . . . . .

Gon.

Qual morte! Egli spirò!

Il *Galeotto Manfredi* del medesimo au-

autore insieme colla precedente s'impresse in Roma nel 1788. L'azione consiste nella morte di questo principe di Faenza seguita per la gelosia che di lui concepisce la Bentivoglio sua moglie ingannata da un malvagio ambizioso. L'autore vi appose la seguente epigrafe,

vestigia greca
Ausus deserere, et celebrare domestica facta,

perchè uscendo dagli argomenti forestieri nella guisa che i Romani abbandonarono tal volta le orme de' Greci, aveva trattato un *argomento nazionale* (a). Per avviso del medesimo au-

(a) Ma che ne disse il gazzettiere *enciclopedico* traspiantato da Bologna a Venezia co' suoi *Colpi d'occhio*? Che il Monti con quel testo Oraziano avea voluto enunciare che la tragedia del *Manfredi* era *urbana*, cioè che trattava *di principi ma non di prima classe*. Il buon uomo prendeva *domestica facta* per *argomenti privati*, o di *personaggi di seconda classe*. Orazio è un osso troppo duro per un gazzettiere simile. *Et crimine ab uno disce omnes.*

tore, questa tragedia cede all' *Aristodemo*, benchè scritta con pari eleganza, con versificazione ottima, con intelligenza del cuore umano nel dipingersene i caratteri. La verità e la forza onde è delineato Zambrino uomo nero e detestabile inspira tutta l' indignazione de' buoni. Il fatto per altro senza interessare lo stato si aggira su di una gelosia di una donna che cagiona un omicidio in una famiglia ragguardevole. Lo stile è nobile ne' grandi affetti, ma talora dimesso e famigliare particolarmente in bocca di Zambrino. Alcune scene presentano molte bellezze, cioè quella dell' atto III della riconciliazione di Matilde e Manfredi col congedo che viene a prendere Elisa, della quale Matilde sospettava; quella del IV atto in cui il virtuoso Ubaldo si allontana dalla corte; l' ultima del V della tragica situazione di Manfredi trafitto a torto, e di Matilde che ne conosce l' innocenza nel punto che egli spira. Per saggio dello stile rechiamo un frammento della seconda scena dell'

to I. Zambrino malvagio consigliere insinua il principe di aggravare e mungere al popolo per ingrossare l' esercito e fornir di soldati le fortezze; altrimente, dice,

Dove difesa,
Dove coraggio avrem?

Ed Ubaldo risponde,

Nel petto,
Nell'amor de' vassalli. Abbiti questo,
Signor, nè d' altro ti curar. Se tuo
Delle tue genti è il cor, solleva un grido,
E vedrai mille sguainarsi e mille
Lucenti ferri, e circondarti il fianco.
Ma se lo perdi, un milion di brandi
Non ti assicura. Non ha forza il braccio,
Se dal cor non la prende, e tu sarai
Fra cento spade disarmato e nudo.

Nel 1800 ci trovammo il sig. Monti ed io in Parigi in casa del principe Giustiniani, e vi si lesse la terza sua tragedia, il *Cajo Gracco*. Tutta la grandezza e l' eleganza del suo stile,

tutta la nobiltà de' suoi concetti spiega l' autore in questo componimento. Il carattere di Cajo Gracco partigiano de i diritti del Popolo contrasta mirabilmente con quello del console Opilio sostenitore de' Patricii. Tenero è l' incontro di Cajo, che arriva inaspettato in Roma, colla moglie e col figlio che abbandonano la propria casa per procacciarsi un asilo contro la prepotenza de' Nobili. Le aringhe successive fatte nel Foro da Cajo e da Opilio sono di tanta energia ed eloquenza che a vicenda tirano ad encomiarle i suffragii del popolo. Opilio mette in opera tutta la potestà consolare per abbattere Cajo co' suoi partigiani, i quali respinti e morti cedono alla forza, e Cajo rimane esposto ed in procinto di cadere in mano degli avversarii. Per salvarlo dalle catene e da una morte ignominiosa Cornelia sua madre dà a Cajo un ferro, che se ne vale per morir libero. Un quadro compassionevole della sua famiglia chiude la tragedia.

Dopo tanti contrarii avvisi di critici oc-

occulti o manifesti, invidi o sinceri, e di censori periodici o candidi che servono alla verità e alle arti, o perfidi che militano per chi gli assolda e mordono chi ricusa pagar lo scotto a simili pirati; come mai parlare delle tragedie del conte Vittorio Alfieri senza farsi de' nemici? Brevemente e come da noi si suole senza timore e senza dipendenza coll' usata nostra debolezza ne farem parola. Ne avea prima prodotte quattro in Siena. Dieci egli ne pubblicò pel Graziosi in tre volumi nel 1785; e le riprodusse nella bella edizione di Parigi nel 1788 con aggiungerne altre nove inedite. Eccone i titoli: *Filippo*, *Polinice*, *Antigone*, *Virginia*, *Agamennone*, *Oreste*, *Rosmunda*, *Ottavia*, *Timoleone*, *Merope*, *Maria Stuarda*, *La Congiura de' Pazzi*, *Don Garzia*, *Saul*, *Agide*, *Sofonisba*, *Bruto primo*, *Mirra*, *Bruto secondo*.

Sono esse (domandiamo in prima) scritte alla greca maniera o alla moderna? Non alla greca, perchè non han-

no cori, non nutrici, non nunzii, non macchine che le sciolgano, non decorazioni pompose, non si limitano al solo fatalismo che ne governi le molle. Or perchè il non *Verace* autore de' *Colpi d' occhio* noverò tra' difetti dell' Alfieri l' *imitazione de' Greci*? L' ha egli stessa mostrata servile per condannarla? *Racine*, *Crebillon*, *Voltaire* ebbero torto quando imitarono i Greci e ne adottarono le favole? L' abate Saverio Bettinelli che nel *Discorso del Teatro Italiano* si pregiò d' aver nelle tragedie sue seguita la scorta di Eschilo e di Euripide?

Le passioni maneggiate con terribile maniera le caratterizzano, e la condotta delle favole è accomodata al moderno teatro. Il pregio singolare che distingue il conte Alfieri da molti contemporanei ed oltrepassati, è l' arte grande di rintracciare entro il più intimo del cuore umano i pensieri che contribuirono a consumare i delitti. Nulla nelle sue favole rallenta l' azione; tutto va al fine, tutto tende ad ispi-

rare

rare spavento e terrore. Il dialogo grande ed a proposito si accomoda alle situazioni. Lo stile enfatico e forse troppo, scarseggia, in generale di poesia, di colori, di ornamenti, non dico già de' vietati epici e lirici da lui abborriti, ma di quelli che l'uso costante de' tragici eccellenti antichi e moderni accorda alla scena (*a*). La versificazione tende ad un sublime tragico, e riesce per lo più dura ed inarmonica; la locuzione contorta non di rado, cruschevole tal volta alla noja; sparsa benchè raramente di qualche maniera di dire francese. Si priva l'autore rigorosamente di ogni sorta di confidenti; ed è costretto a valersi con frequenza de' monologhi, non rare volte narrativi non meno nojosi de' confi-

 den-

(a) L'autor *Colpo d'occhio* incolpa l'Alfieri pel suo *frasario lirico*. Non è dunque possibile ch'egli ne indovini una? Come è mai fatta la retina di cotal ciarciatore che tutto gli dipinge a rovescio?

denti e più inverisimili. Quattro o cinque personaggi non senza offesa della verità nè senza rincrescimento alternano nel corso di cinque atti. L'illusione manca del necessario soccorso delle proprietà indispensabili che accompagnano i troni; e si vede inverisimilmente una reggia per natura popolata abbandonata, a guisa di un tugurio, ad uno o a due attori che vengono a tramare una congiura quasi al cospetto del tiranno. Tali mi sembrano i difetti e i pregi generali delle tragedie Alferiane uscite nel 1785 da Venezia. Scendiamo a qualche particolarità.

Filippo. Spira tragica gravità questo componimento mal grado della snaturata barbarie di Filippo. Dopo di averlo l'autore riscritto più volte, ancor può notarvisi una catastrofe preveduta sin dal principio; la venuta d'Isabella nella prima scena del I atto senza perchè o solo per tornare dentro dopo del suo monologo; la costruzione quasi alemanna,

. . . . . *Ch'ei t'è padre e signor rammenti*

Mal tu così;

il

il mal suono che fa quest' altra

A te sol resta

Come a me morte;

la non rara mancanza degli articoli ec.
Non saprei che desiderare nel rassomigliante ritratto del geloso inumano simulatore Filippo. Gomez insidiosamente lo dipinge ad Isabella nella scena quinta del IV; ma con eccellenza,

Niun pregio ha in se che il simular pareggi.

La storia lo rappresenta come il Tiberio delle Spagne (a). Bene è dunque dipinto nella tragedia, e singolarmente nel-

(a) Oltre agli storici nazionali e ad una descrizione spagnuola da me letta ms. della morte di don Carlo, apparisce il simulato procedere del geloso Filippo nella *Relazione tragica, ma veridica di don Carlo sacrificato ec.* stampata in Colonia presso Federigo Barbo 1680. Se ne trova una simile in francese fralle opere dell' ab. di *San-Reale*. Non saprei verificare ora se queste ultime sieno trascritte dal ms. spagnuolo che io lessi, non avendole più sotto gli occhi. L' Alfieri ideò il suo *Filippo* sulla relazione francese del *San-Reale*.

nella scena quinta del III fra' suoi adulatori iniqui consiglieri, che mi sembra un'immagine di quel cupo imperadore in mezzo al servo Senato Romano, quale vien delineato da Tacito. I suoi artificii per leggere nel cuor d'Isabella l'amore ch'ella nutre pel figlio, la sua falsa empia accusa di un tentato parricidio, l'insidiosa sospensione che mostra sulla sorte del figlio: sono tratti di Tiberiana finezza che tutta disvelano l'atrocità di quell'anima e l'abborrimento concepito per un figlio che a lui non rassomiglia e che egli ha offeso e vuol che mora per aver destata la sua gelosia.

Polinice. I caratteri di Eteocle e Polinice che si abborriscono e di Giocasta che palpita per ambedue, sono espressi con forza di colorito veramente tragico. Eteocle non sa vedersi suddito un sol momento ed a costo di qualunque delitto non respira che indipendenza ed odio mortale. Polinice non soffre i suoi torti, ma ama la germana, ama e venera la madre, e nell'istesso fratel-

lo

non abborre che l' ingiustizia e la
mala fede, sente in somma la voce del-
la magnanimità in mezzo all' ira. Tali
caratteri ricevono l' ultima mano nell'
atto V, quando il moribondo Eteocle
fingendo di abbracciare il fratello l' uc-
cide:

Eteocle

Vendetta è alfin compiuta.
Moro, e ti abborro ancor.

Polinice

Pena al delitto
Ottengo pari . . . io moro, e ti per-
dono.

La dissomiglianza che ha posta Alfieri
ne' due fratelli, toglie veramente a lui
il vantaggio che presta a tale argomento
l' odio fraterno fatalmente invincibile,
che gli antichi e *Racine* trattarono
egregiamente, onde deriva un interesse
indubitato. Nondimeno io son di av-
viso (che che ne senta un dotto amico
critico non volgare) che non è senza
interesse la differenza Alfieriana. L' e-
norme proditorio di Eteocle moribondo
che finge d' abbracciare il fratello, e l'
uc-

uccide, é un eccesso che tira contro di se tutta l' indignazione pubblica, e produce un tragico terrore in pro di Polinice che muore e lo perdona, perchè non può dirsi orrore ciò che desta a un tempo spavento e compassione. Un altro critico non meno scorto oppone che lo scopo morale richiedeva che il giusto avesse esito più felice del malvagio. Ma se col mezzo della compassione vie più si manifesta l' ingiustizia del malvagio, non è questo appunto l' effetto morale che si prefige la tragedia di purgar le passioni col terrore che risveglia?

Antigone. Di questa tragedia recitata in Roma nel 1782 a me increscè singolarmente l' introduzione priva di verisimiglianza e di proprietà. Argia giovane principessa sola di notte s' inoltra in una reggia nemica per ottener da Antigone, che non conosce, il cenere del suo sposo; primo monologo. Antigone contro del regio divieto si accinge ad andar nel campo per bruciare il corpo insepolto di Polinice; secondo mo-

monologo. S'incontrano in fine, si parlano alla cieca, ed Argia in una reggia tanto per lei sospetta vede una donna, e palesa di cercare Antigone e di aver con lei comune la *pietà ed il dolore*. Ciò che esse dicono non conoscendosi, è senza riflessione e dovrebbero essere più caute se non per timore della propria vita, almeno per dubbio di non condurre a fine la meditata impresa. A tali angustie e incongruenze è condotto il poeta per voler tutto addossare a quattro personaggi privandoli di ogni mezzo di verisimiglianza, e per voler trasportare tutta l'azione nella reggia di Tebe. La patetica gara però di Argia ed Antigone, gli arditi sentimenti di questa in faccia al tiranno, l'ultimo congedo che prendono la vedova e la sorella di Polinice, rendono alla favola la verità e la forza.

Virginia. Non può non ammirarsi in questa favola la viva dipintura de' caratteri d'Icilio, di Virginia e di Virginio, onde ben si rileva l'anima che chiudevano in seno gli antichi Romani.

Par-

Particolare attenzione richiede la scena seconda dell' atto III, in cui il forte Icilio freme al nome di patria che gli par che disconvenga usare sotto il Decemviro Appio. *Taci*, egli dice, *qual nome*

Osi tu proferir? V' ha patria, dove
Sol uno vuole, ed obediscon tutti?
Patria, onor, libertà, penati, figli,
Già dolci nomi, or di noi schiavi in bocca
Mal si confan, finchè quell' un respira
Che ne rapisce tutto.

Nella scena seguente interessa l' appassionato incontro di Virginio con la figliuola e con Numitoria sua consorte, ed il generoso disdegno di Virginia. Numitoria col nobile orgoglio di una Cittadina plebea contro i patrizii prorompe:

In un col latte
T' imbevvi io l' odio del patrizio nome.
Serbalo caro: a lor si dee che sono
A seconda dell' aura o lieta o avversa.

Or

Or superbi, ora umili, e infami
sempre.

Il trasporto d' Icilio penetra nel fondo del cuore di Virginio:

Icilio

Ah! schiavo il sangue mio! Non
mai...
Padre io non son.... se'l fossi...!

Virginio

Orribil lampo
Mi fan tuoi detti travveder! Deh
taci...

Ma i monologhi di Appio e di Virginio in parte narrativi, la durezza e l' oscurità prodotte nelle maniere di dire dalla mancanza degli articoli e da troppo stravolti iperbati, qualche intoppo che si presenta nella condotta della favola, l' ondeggiamento circospetto e picciolo del popolo nel giudizio, e l' impunita tirannide minacciosa ancor dopo l' ammazzamento di Virginia, non possono non rincrescere agli ammiratori del genio raro dell' energico Alfieri.

Agamennone. Ad onta di mille esempii datici da' seguaci di Melpomane di

di ogni nazione, ardisco profferire su questo argomento i miei liberi sensi. Quando non si abbia l'idea de' Greci repubblicani di addossare tutte le possibili scelleratezze ai despoti che abborrivano, non dovrebbe a mio avviso un culto pubblico oggi tollerare in iscena il nefando spettacolo di una perfida adultera che prosperamente viene a capo di trucidare l'addormentato marito, e seder col drudo sul di lui trono. E qual vantaggio ed istruzione se ne attende? Quella d'insegnare l'arte di vincere i rimorsi e di commettere impunemente i più atroci misfatti? Non potrebbe addursi altra discolpa per l'autore e per gli spettatori, che si accomodano l'uno a scrivere e l'altro a vedere simili rappresentazioni, se non l'esempio che ne diede l'antichità. Ma siamo noi nel medesimo caso della tragedia de' Greci? Il fatalismo che di questa era il perno, lo è del pari della tragedia de' moderni? Unico mezzo di far da' volgari soffrire in teatro simili atrocità de' fatti antichi, sarebbe per ipotesi

tesi la forza irresistibile del fato, onde gli uomini cadono in eccessi per non potere con umane forze evitarle. Così sulle tracce di Euripide eseguì *Racine* nella *Fedra*. L'Alfieri abbandonando questo mezzo ha posta sul teatro una Clitennestra infinitamente più malvagia e colpevole di Fedra, non per superno fatale impulso di qualche deità nemica, ma valendosi delle insidiose maniere di Egisto che avendo sedotta la cieca Clitennestra la conduce all' esecrabile assassinamento. Sono questi spettacoli da patibolo non da teatro.

Simili principii non c' impediscono di confessare che in questa tragedia spicca singolarmente l' inimitabile destrezza dell' Alfieri in disviluppare le riposte sorgenti onde discendono i delitti. Clitennestra amando Egisto non è preparata a sacrificare il marito. Ma Egisto che aspira a vendicare il padre ed a regnare in Argo, insinua nella rea femmina tutta la propria malvagità, occultando il meditato disegno sino all' atto IV col velo della modestia e dell'

amor grande che mostra di nutrir per lei. Disse, è vero, il Pepoli che era una caduta, una dimenticanza del poeta il far che Egisto disveli incautamente la sua intenzione con presentare a Clitennestra l'immagine di Cassandra vicina a torle talamo e regno. Ma essi aveano già mostrato di essersi intesi, e di convenire che non vi era che un *crudo rimedio, il sangue di Atride*. Il tornar indietro Egisto ed insistere nel primo colore era inutile. Non restavagli che opporre ostacoli all'esecuzione per più irritarne il furore, dicendo,

In mezzo
De' suoi stà il re, qual man qual ferro strada
Può farsi al petto suo?

Clitennestra

Qual man, qual ferro?

Ed allora le dà l'ultime spinte al precipizio e le rammenta Cassandra. A ciò tutto divampa l'impeto della furiosa donna, e si abbandona alla esecranda risoluzione.

Cli-

Clitennestra

Io di Cassandra ancella? Io di te priva?

Egisto

Atride il vuol.

Clitennestra

Atride pera.

Egisto

E come?

Di qual mano?

Clitennestra

Di questa. In questa notte,
Entro a quel letto ch' ei divider spera
Coll' abborrita schiava.

Non mancano in questa tragedia alcune eccezioni sullo stile, essendovi rimasto qualche gallicismo, come *Atride già mi sospetta*, *e di che il sospetta*, in mezzo a modi cruschevoli, ed otto soliloquii, e qualche inverisimiglianza, come quella dell' atto V, in cui Egisto penetra quasi presso del letto del re, e dice di esservi giunto inosservato al favor delle tenebre e della solitudine inverisimile in una reggia festante per l' arrivo di

un gran re vittorioso. Anche il resto di questa scena presenta un falso racconto di Egisto che manca di verisimile e che persuade Clitennestra, perchè lo vuole il poeta (*a*). Ma lo stato di Clitennestra è ben dipinto e quando è per giungere Agamennone e quando con lui s'incontra e quando freme all' idea della proposta lontananza di Egisto e quando si determina al colpo spietato e quando esce bagnata del sangue del marito,

Gronda il pugnal di sangue . . . e mani e veste
E volto, tutto è sangue . . .

Ma, secondo me, come male termina questa favola! Egisto dice che già di *funeste grida intorno suona la reggia tutta*. Dunque?

Assai rileva il trucidare Oreste.
Or d' Argo il re son io.

E

(a) Chi volesse vedere una più piena analisi di questa tragedia, veda il tomo IV de' nostri *Opsscoli Varii nel Discorso sopra varie Tragedie di Agamennone*.

E perchè egli è ora il re d' Argo? Per successione? non già; per qualche esercito che abbia pronto alle porte d' Argo? nulla di ciò si è premesso; per aderenze che abbia superiori al partito de' figli del trafitto re? nò, dapoichè per ipotesi del dramma Egisto viene enunciato

di gloria privo,

D' oro, d' armi, di sudditi, d'amici.

Non gli resta che l' attaccamento della regina; ma egli vi rinuncia con tutta l' imprudenza, disponendosi a trucidarne i figli ch' ella ama. Male dunque egli dice *or d' Argo il re son io*, parole inconsiderate che smentiscono il suo carattere artifizioso e cauto in tutta la tragedia.

Oreste. Per questa tragedia ebbe Alfieri particolar predilezione, quale l' ebbe Pietro *Corneille* per la sua *Rodoguna*. Si conviene che pregevole essa sia, ed una delle più perfette dell' autore. Più rari in essa sono i difetti dello stile, e mirabilmente vi campeggia la forza tragica. Ottimamente

vi si dipinge lo stato di Clitennestra che palpita alternativamente or pel figlio, or pel marito: ella è madre trovandosi Egisto in salvo; ella non l'è più quando per lui paventa. Soprattutto lodevolissimo nell' atto V è il trasporto di Oreste nel trucidar Egisto, col quale egregiamente si colorisce l' uccisione della madre che si frappone senza che la vegga.

Se si voglia comparare coll' *Oreste del Voltaire*, questo di Alfieri, rimane superiore, perchè mentre l' azione si appressa allo scioglimento, cresce di moto e d' interesse; là dove l' Oreste Volteriano quanto sovrasta per invenzione ed interesse ne' primi atti, tanto negli ultimi due declina. Contuttociò non siamo contenti di alcune circostanze del piano Alfieriano. Oreste e Pilade s' inoltrano fin nella reggia, indeterminati tuttavia del pretesto che sceglieranno per presentarsi al re, e del nome stesso onde far *velo* al lor venire. Elettra va parlando sola a voce alta nella scena seconda dell' atto I, ed è in-

è intesa da Pilade ed Oreste. Era giusto che si sentisse ciò ch' ella profferiva; ma non regolare che una persona parli con sè stessa se non in corte spezzate acclamazioni nell' eccesso delle passioni. In questa medesima scena lunghissima benchè bella, avviene la riconoscenza de' fratelli, ma in luogo troppo sospetto. Oreste declama, minaccia, va in furie, fulmina col guardo ardente il tiranno, gli rimprovera il tradimento e la viltà, quasi altro disegno non avesse che d' irritarlo, e morire invendicato. Pilade nella scena seconda dell' atto IV, per rimediare alle imprudenze di Oreste, gli dà il proprio nome di Pilade con non minore inavvertenza, giacchè Egisto non ha manifestato minore abborrimento per Pilade che per Oreste. Ed in fatti questo scambio amichevole di nomi rare volte non riesce insipido, cioè soltanto nel caso che l' uno è libero e fuor di pericolo, e l' altro in procinto di perire, e privo di libertà. Finalmente Elettra con poca grazia scopre il fratello nell'

atto IV. Ed allora Egisto perchè non l'ammazza liberandosi da sì gran nemico? Perchè non congiungere lo scioglimento all' azione? Per fare un atto V (a).

Rosmunda. Questo componimento è tutto d' invenzione dell' autore, ed è l' unico ch' egli abbia interamente inventato; ciò che rincresce ai suoi ammiratori, perchè è riuscito male. *Voltaire* inventò la *Zaira* intera, e riuscì eccellentemente; Placido Bordoni inventò interamente l' *Ormesinda*, e merita che si conosca dagl' intelligenti; Torquato inventò tutto nel *Torrismondo*, e diede in esso un esimio modello del vero personaggio tragico; ciò che dovea riflettersi dall' Al-

(a) Un ben ragionato confronto dell' *Oreste* del *Voltaire* e dell' Alfieri si fece dal riputato professore Carmignani nell' edizione di Firenze del 1807 della *Dissertazione Accademica sulle tragedie di Vittorio Alfieri* coronata in Lucca dall' Accademia Napoleone.

lfieri, e da altri che mostrano di non
pprezzar quel gran Poeta. Non è stato del
ari felice Alfieri nella sua *Rosmunda*.
Detestabile non meno di Clitennestra ella
a fatto uccidere il marito, ed ha sposato
Almachilde di lui assassino. Ella trion-
fa, versa tanto sangue, opprime tutti,
uccide Romilda che ha tanta virtù

Quanta il ciel mai ne acchiuse in
cor di donna.

Ecco il trionfo vero dell' iniquità. Que-
sta figlia di Alboino poi imprudente-
mente, e senza necessità fa una con-
fessione spontanea del secreto del suo
amore all' inumana matrigna, e all' uc-
cisore di suo padre. Anche il prode
Ildovaldo che ha più volte giurata la
morte di Almachilde, essendo da que-
sto re chiamato a duello, accetta, e
poi ricusa per non *abbassarsi*. In ol-
tre egli comanda le schiere contro Al-
machilde, si pugna, e mentre ferve la
battaglia, il buon generale abbandona il
campo, e torna insulsamente nella reg-
gia. Passiamo alle altre.

Ottavia. Quale scopo ebbe Alfieri
nel

nel tessere questa tragedia? Dipingere (egli dice (*a*)) un Nerone per *impedire che vi sieno altri Neroni*, *per indurre un terribilissimo freno del divenirlo*. Ma qual mezzo vi adopra? Ne mostra forse il fine che fece? i palpiti, i rimorsi, i terrori notturni che l' agitarono secondo Tacito nella notte precedente al suo esterminio? Ne rileva la naturale viltà che l' astrinse a divenire boja di se stesso? Al contrario egli consente alla ruina e alla morte di una virtuosa moglie, ed ammette al talamo ed al trono una malvagia donna da lui medesimo per tale conosciuta.

Più la conosco, più l' amo, e più sempre
D' amarla giuro.

Bella maniera d' impedire che pulluli la perversa genìa de' Neroni! Vero è per altro, che questa *Ottavia* supera l' altra attribuita a Seneca, ed il carat-

(a) Nel *Parere sull' Ottavia*.

rattere di quella sventurata imperatrice vi è ben dipinto. Ma Nerone in essa è un Nerone con affetti privi di ogni tragica energia, e Poppea e Tigellino hanno passioni e vizii comici e comunali. Malgrado de' tratti sublimi che in essa trovansi sparsi, nè il Cesarotti potè negare di esserne il *piano e i caratteri poco atti ad interessare*, nè il Carmignani potè trattenersi dal tenerla per *una delle più infelici e peggio ideate dell' Alfieri*.

Timoleone. Ottima lezione a' tiranni, morir nella maggior sicurezza. Timofane dopo di avere scoperte tutte le occulte trame de' cittadini oppressi, e fatta strage degli zelanti repubblicisti, rimane ucciso per cenno del virtuoso fratello, non per amor di regno o di gloria, ma di libertà. Timoleone, Bruto novello, spegne in Timofane il tiranno, e piagne il fratello. L' atto V piacerà sempre per l' oppressione repentina della tirannia, e pel ravvedimento del tiranno che spira. L' eroismo trionfa in Timoleone senza tradir la na-

natura, e l' oppressore stesso punito si rende compassionevole, ed ammaestra col morir meglio che non visse.

Ma rincrebbe a due dotti critici che Timoleone alla vista del fratello ucciso mostri rimorsi e disperazioni, al celebre Cesarotti (*a*), ed al giudizioso critico Pietro Schedoni (*b*). L'autore si discolpò rispondendo al primo con dire che avea dati i rimorsi a Timoleone in grazia de' moderni spettatori, i quali *non potrebbero tollerare che un fratello uccisore dell' altro l' avesse mirato con fermezza stoica* (*c*). Nè anche, secondo me, sarebbe bastato ciò che il Cesarotti consiglia, cioè che Timoleone dicesse: *io uccisi il tiranno, ora vado a piangere il fratello.* Ciò illanguidirebbe l' effetto tragico appunto sul finire quando dovrebbero essere

---

(a) Nella lettera che scrisse all' Autore.

(b) Nel ragionamento *sopra le Tragedie di Vittorio Alfieri* impresso in Mantova nel 1806.

(c) Nella risposta al Cesarotti.

sere più energici. Io direi ancora che i rimorsi di Timoleone non gli disconvengono, nè sono orribili a segno di mostrare che *si fosse deturpato del più nefando delitto*. Essi sono anzi quali esser debbono di un cittadino che non si pente del bene che ha fatto alla patria, ma prova intanto intimo cordoglio per averlo dovuto conseguire coll' ammazzamento di un fratello che amava dopo della patria.

Merope. Tra tante pruove che dimostrano Euripide gran tragico, ed Aristotile non meno grande osservatore, può noverarsi la bellezza che mai non invecchia del soggetto del *Cresfonte* ideato ed eseguito dal gran tragico ed esaltato dal gran filosofo come il miglior modello di tragedia. Dopo le *Meropi* Volteriana e Maffeiana Vittorio Alfieri ci astringe ad ammirare con vero diletto la sua ch' egli dedicò alla contessa sua madre nell' agosto del 1785. Nè anche in questa mi sembrano frequenti le solite eccezioni dello stile; ma il primo monologo di Merope è trop-

troppo narrativo. Ed a chi racconta ella tante particolarità, *or già ben l' anno ec.?* Polifonte pensa dopo dieci anni à sposar *Merope* per politica; ma egli imbrattato di tanto sangue, perchè nella propria reggia ha conservata questa nemica implacabile risparmiandone il sangue? Il carattere di Egisto è colorito egregiamente nell' incontro dell' atto II con Polifonte; ma nel suo bel racconto la circostanza *con mie man sua destra afferro* avrebbe dovuto esser la prima a riferirsi per mostrare perchè un disarmato potè prevalere e prevenire uno che gli si avventò collo stile alla mano. Ottima è la scena quarta di Egisto con Merope e felice e naturale il candido racconto che a lei fa dell' ucciso che singhiozzando nominava la *madre sua*, alla cui immagine si desta il palpito di Merope che si sovviene di suo figlio. È dipinta altresì egregiamente nella scena seconda del terzo la madre in ogni tratto, e singolarmente alla vista del *cinto* insanguinato che migliora il segno dell' *armatura* da *Voltai-*

taire sostituito alla *gemma* del Maffei. L' incontro di Polidoro con Egisto nel punto in cui è esposto al furore di Merope che lo crede uccisore del proprio figlio anima l'atto IV. Pur la sua lunghezza potrebbe (stò per dire) far pensare che Polidoro siesi a bello studio fermato perchè arrivasse Merope con Polifonte senza che potesse avvertirla. Finalmente sembra che Polifonte nell' ultima scena abbia più pazienza e meno scorgimento di quel che a lui bene starebbe in lasciar tanto dire a Merope che tiene a' Messenii lunghi discorsi sediziosi. Evitar tutti i nei nell' arduo impegno di tessere una buona tragedia è ben difficil cosa: ma ben più difficile altronde è l'imitar la scaltrezza filosofica dell' Alfieri nell' investigar nel cuore umano le arcane sorgenti degli affetti. Mille parodiette del di' lui stile potranno scarabbocchiarsi come quella del *Socrate*; ma quanti fra diecimila uomini di lettere per ogni popolazione si approssimeranno alle doti inarrivabili dell' Alfieri! Deh quando avverrà che

in

in un tragico italiano arrivi a congiungersi con lo stile di Monti o di qualche altro che non trascuri di colorire, ed il patetico e la delicatezza di Metastasio, e la grandezza e la penetrazione dell' Alfieri!

Non possono negarsi a questo nostro valoroso tragico i notabili progressi fatti nella carriera intrapresa, mostrati nell'edizione di Parigi del 1788. Non solo riprodusse le dieci prima pubblicate in Italia in Siena, e poi in Venezia con opportune rettificazioni circa lo stile; ma vi aggiunse le ultime nove inedite già nominate ricche di nuovi pregi. Scorgesi in tutte miglioramento nello stile, versificazione più scorrevole, lingua tersa ed eleganza meno cruschevole, monologhi meno frequenti, numero di personaggi accresciuto senza bisogno di confidenti. Se ne veggano alcune particolarità in ciascuna di esse.

Maria Stuarda. Non vi si osservano durezze, trasposizioni stentate e fiorentinità rincrescevoli: l'economia più

saggia manifesta l' esperienza dell' autore rischiarata sempre più a penetrar ne' cuori; non rallentano l'azione episodii oziosi; i caratteri hanno un colorito convenienle. Tutto però vi operano Ormondo e Botuello intriganti e scellerati, e nulla quasi i personaggi principali. Arrigo principe inetto che non sa distinguere nè la verità in bocca della regina nè la mensogna negli altri, varia sentenza ad ogni spinta, e muore senza tirare a se l' interesse della favola. Maria poco attiva ancora diventa scherno delle insidie di Botuello, e riscuote qualche pietà senza partorire il giusto effetto tragico, Il ministro protestante Lamorre ha i distintivi de' falsi divoti che insinuano guerre stragi atrocità predicando pace e tolleranza, e nell' atto V comparisce profeta veridico degli eventi di Maria. Se pronunciasse enfaticamente presagii generali per atterrir la regina e per lavorar in prò della sua setta, ciò a lui converrebbe, nè presenterebbe idea veruna d' inverisimiglianza. Ma essi adombrando con circo-
 stan-

stanze individuali i futuri casi di Maria, come ciò può avvenire senza superna ispirazione che non si presume in Lamorre? Anche in questa tragedia incresce il veder impunito il regicida e gli altri fraudolenti ministri (a). Quindi è che lo stesso sagacissimo autore pronunziò su questa tragedia che i personaggi principali sono deboli e nulli, e che per ciò la reputa *la più cattiva* di quante ne ha fatte o fosse per farne, *e la sola forse che egli vorrebbe non aver fatta.*

La Congiura de' Pazzi. Ha locuzione più aperta elegante energica e i personaggi cresciuti al numero di sei la preservano dalla necessità de' monologhi frequenti. La veemenza del carattere di Raimondo diffonde per l'azione tutta estremo vigore. Bianca dolce tenera buona madre contrasta ottimamente colle violenti intraprese del ma-

(a) Nol tacque il saggio critico di Mantova Pietro Schedoni nell' indicato ragionamento.

marito, il quale ama lei, ama i figli, ma congiura contro i fratelli di lei che tiranneggiano la patria. L'avversione di Roma traluce, nè fossamente nella scena quarta dell' atto IV. da i detti di Lorenzo. Nel V. atto si trasporta felicemente la finale azione alla presenza dello spettatore. Ottima è la scena di Bianca insospettita e di Raimondo impaziente di trovarsi al tempio ed agitato per la tenerezza che ha per lei e pei figli. La sua venuta col pugnale insanguinato alla mano, essendo egli stesso mortalmente ferito, cagiona in Bianca timore pe' fratelli, e dolore pel marito. Questa tragedia di personaggi troppo moderni di picciolo stato mal regge al confronto di altre, ove intervengono Greci, o Romani, o Barbari antichi grandi nella pubblica opinione, i quali opprimano o difendano la libertà. L' autore non pertanto ha cercato di elevarne al possibile l' azione; e Raimondo diventa personaggio grande ed importante. Ma può egli tenersi pel *Bruto della Toscana* quale prete-

tese dipignerlo l' autore? Ed a qual Bruto vuol che si rassomigli? A Giunio, o a Marco? Qual sacrificio fa Raimondo per la libertà? Giunio condanna i figli per questa; Marco antepone la patria al padre stesso. Raimondo al contrario maltratta il proprio padre suo compagno nella congiura unicamente per la di lui prudenza, e gli dice in tuono famigliare

Ogni tuo giorno
Tu vivi a caso, e tu non opri a caso?

Questa immoralità non l' incamina al certo all' eroismo de' Bruti. All' eroismo si ascende col sorpassare la bontà e la giustizia, non coll' offenderla. E qual Bruto è costui che vorrebbe obbliare di esser uomo? Dice:

Deh potess' io così, come rammento
Di padre il nome, oggi obbliar quel d' uomo.

Infierire, abbrutire, intigrire, rinunziare in somma all' umanità, sono passi verso l' eroismo?

Non saprei dir poi quale oggetto si pre-

prefisse l'autore in questa tragedia. Raimondo offeso per essergli stato tolto l'impiego di gonfaloniere, par che aspiri a una vendetta più che a liberar la patria. Non dissento dal dir dell'erudito professor Carmignani, che il consiglio di Raimondo, Salviati e Guglielmo nel finir dell'atto IV sembri un consesso di tigri,

Freddo valor feroce,
Man pronta e ferma, imperturbabil volto,
Tale esser vuolsi a trucidar tiranni.

Bene espresso in tal sentimento è il carattere de' congiurati; ma può commuovere come si cerca nella tragedia? Quando ancora la congiura riuscisse, altro non porterebbe sul teatro che un evento comunale. Nè l'interesse può essere pe' tiranni renduti odiosi, nè pe' congiurati che non aspirano che al sangue ed alla vendetta. Ed in fatti l'autore ha ben voluto denigrar la famiglia de' Medici anche contro della storia, ma non ha stimato alterar questa in favore della libertà per conse-

guire l'effetto tragico; ed i congiurati soggiacciono, e Lorenzo trionfa.

L'autore nel dar parere su di questa favola ravvisa per attivi solo il terzo ed il quinto atto, ed osserva certa inazione ne' due primi, e nel quarto. L'amor dell'arte lo rende rigido censore di se stesso, e meritevole anche per ciò di somma lode.

Don Garzia. Presenta i medesimi pregi delle ultime tragedie dell'Alfieri; stil nobile, lumi filosofici senza l'affettazione, ed il portamento di massime ed aforismi, affetti energici, elocuzione senza durezze, e senza ornamenti superflui, azione che rapida corre alfine senza riposi oziosi.

In Cosimo si delinea al vivo un tiranno dedito al sangue: in Diego un giovane principe dabbene e sincero: in Eleonora, personaggio subalterno e poco tragico, una madre affettuosa parziale per Garzia: in questo figlio si ritrae un principe candido alieno dagl'infingimenti: in Pietro un pessimo cupo ambizioso malvagio calunniatore dissimulato

to

to privo di ogni virtù e di ogni affetto di fratello e di figlio. Questo personaggio ritratto di una scelleratezza senza pari è il solo fabbro dell' infelicità e dell' atroce delitto di Garzia per la perfidia di lui uccisore dell' innocente Diego; ed è il solo che rimane nella tragedia impunito, la quale può anche chiamarsi il trionfo della malvagità.

Ed in vero un' azione indegna, aliena assai da' sentimenti di Garzia enunciato per buono, mi sembra quel liberare da un imminente mortal pericolo (fosse anche sicuro) l' amata Giulia, per mezzo di un assassinamento del padre di lei a tradimento. Nò, non mai parrà atta a svegliar pietà una sceller aggine, in cui l' ottimo precipita ad un tratto nel più vile abominevole esecrando misfatto. Nel leggerla preso non fui da quel tragico terrore che cercasi eccitare nella tragedia; ma si bene da orrore, da raccapriccio, da rincrescimento ed indignazione. E come poteva lusingarsi Alfieri che il suo Garzia riscossa avrebbe meritamente compassio-

ne, quando si finge determinato a trafiggere deliberatamente il padre innocente della sua Giulia? Egli è punito in fine e cade vittima del proprio padre, non già per l'esecrabil delitto che commette, ma per un altro, cioè per aver trafitto per equivoco fralle tenebre il proprio fratello. Egli non riscuote dal pubblico altra pietà che quella che si dà ai malvagi che spirano sul patibolo. E che avviene di Pietro l'unico fabbro d'ogni scelleratezza? Rimane presso del padre sicuro, impunito e principe.

Saule. Non esitiamo a contar tralle buone tragedie Alfieriane il *Saule*. Micol tenera figlia e sposa, David giusto e prode, Gionata ottimo amico di lui, lo zelante Achimelech che fa contrasto con Abner invido nemico di David, e sopra tutti Saule agitato da' rimorsi dall' invidia e dalle proprie furie, tengono viva e sveglia l' attenzione del pubblico. Accompagnano la scelta di tali caratteri a produrre simile effetto la semplicità dell'azione, la giudiziosa traccia della favola, il ben colorito disvi-

viluppo, lo stil maschio sobriamente ornato.

Tutte le parlate di David pajonmi eccellenti, e producono grande effetto in Saule, per cui tace in lui l'intera invidia e ne rimangono sospese le penose smanie. La quarta scena dell'atto I dell'incontro di David e Michol è tralle più appassionate. Bella è la terza del II, in cui dopo le insidiose insinuazioni di Abner a Saule contro di David, questi inopinatamente presentandosi manifesta candidezza e grandezza d'animo. Nella terza del III si esprimono acconciamente le notturne agitazioni di Micol nell'assenza di David. Nella quarta i canti di David ora enfatici ora soavi con diversità corrispondente di metri per calmar le furie di Saule, dilettano nella lettura e più diletteranno ben rappresentate. Contrastano nella quarta scena del IV l'energiche profezie di Achimelech coll'empietà pronunziate da Saule contro de' sacerdoti. Ottima è la patetica divisione di David da Micol nella prima del

V;

V. ; nè men pregevole è l'appassionato monologo di Micol nella seguente. L'aumento delle furie di Saule, la sconfitta degl' Israeliti enunciata da Abner colla morte de' figli di Saule, producono il funesto trasporto, di lui, pel quale infierisce contro se stesso:

Ecco già gli urli
Dell' insolente vincitor, sul ciglio
Già lor fiaccole ardenti balenarmi
Veggo, e le spade a mille . . . .
Empia Filiste,
Me troverai, ma almen da me qui . . .
morto.

Agide dedicata con lettera curiosa a Carlo I d' Inghilterra nel 1786 ha pregi secondo me degni del genere. Robusto appassionato sublime a me ne sembra lo stile. Il piano mirabilmente semplice compete alle circostanze di un eroico re Spartano qual è Agide. I caratteri delle due virtuose donne Agesistrata madre e Agiziade moglie di Agide hanno distintivi eroici proprii della loro nazione. Ansare nemico di Agide subalterno dell' ingrato vendicativo re

Leo-

Leonida, vela col manto del pubblico spartano l'odio privato e lo studio di affrettar l'estrema ruina di Agide per timor di perdere le ricchezze col rimettersi le leggi di Licurgo.

Si è asserito che questa tragedia manchi d'interesse e di moto. Io trovo in essa una serie di scene interessanti, cioè che tengono sveglia l'attenzione di chi ascolta, e non permettono che l'azione si rallenti; trovo altresì che vi regna un patetico che lacera i cuori con posizioni compassionevoli insieme e degne dell'eroismo spartano. Ciò parmi che non lasci desiderare in essa nè moto maggiore nè maggiore interesse. Ecco dove io trovo la serie accennata ed il patetico che vi scorgo. In prima l'osservo nella seconda scena dell'atto II, in cui Agide esorta la moglie a soffrir la di lui morte, ed allevar da Spartani i figli:

Non assetato di vendetta io moro,
Ma di virtù spartana ancorchè tarda.
Purch'ella un dì ne' figli miei rinasca,

Ne

Nè sarà paga l'ombra mia.

Agiz.

Mi squarci
Il cor . . . oimè! . . . Perchè di morte? . .

Ag.

Oh donna,
Spartana sei, d' Agide moglie; il pianto
Raffrena. Il sangue mio giovar può a Sparta,
Non il mio pianto a te.

Il la seconda scena, nell' atto III, in cui segue l' abboccamento di Agide con Leonida. L' eroica sua franchezza che tutti palesa i proprii nobili sensi patriotici e le insidiose mire del suo collega nel regno; disviluppano a meraviglia l' eroismo spartano che lo riempie. *In seggio*, egli dice,

Riponi or tu, non le mie, no, ma l' alte,
Libere, maschie, sacrosante leggi
Del gran Licurgo: povertà sbandisci
In un coll' oro, ella dell' oro è figlia.

Del

Del tuo ti spoglia: i cittadin pareggia:
Te fa Spartano, e in un Spartani crea.
Ciò far voll' io, tu 'l compi, e a me ne involi
La gloria eterna.

III nel IV la scena terza del giudizio di Agide. Egli distrugge le altrui imputazioni con evidenze, tutta discopre l' anima sua spartana, e colla sicurezza di morire torna al suo carcere. E non interessa un quadro che presenta il contrasto dell' antica virtù spartana conservata in Agide a fronte della morte colla corruzione tornata colle ricchezze sostenuta dall' ingrato Leonida? IV nell' atto V la prima che è un monologo di Agide, in cui si vede a un tempo la fermezza dell' eroe e la sensibilità di figlio di marito e di padre. Onde meglio sostener l' interesse che in sì patetico contrapposto? V la quarta di Agide con Agiziade, in cui si disviluppano i suoi teneri sentimenti che non iscemano l' amor dominante della patria.

Qual

Qual separazione più interessante della seguente?

Agiziade

Parlar non posso . . . . Io di lasciarti . . .

Agide

Un fido

Consiglio avrai nella mia degna madre,

S'ella pur resta! Or via, lasciami, vanne.

Moglie, regina, madre, cittadina,

Spartana sei: tuoi dover tutti adempi.

Agiziade

Per sempre? oh ciel! . .

Agide

Deh cessa . . .

Agiziade

Il piè tremante

Mal mi regge.

Agide

Deh vieni, uscita appena

Troverai scorta e appoggio.

Agiziade

Oimè! si schiude

La

La ferrea porta . . .

Agide

Guardie, a voi la figlia
Del vostro re consegno.

Agiziade

Agide . . . ah crudi!
Lasciar nol voglio . . . Agide
addio . . . .

VI la quinta scena, in cui all' additata tenera divisione della moglie succede la venuta dell' eroica Agesistrata. Ella gli reca in dono un ferro onde liberarsi dal poter del tiranno. Agide ne gioisce.

Agide

Oh gioja . . . or dammi . . . . .

Agesistrata

Scegli.
Due ferri son, quel che tu lasci è
il mio.

Agide

Oh cielo! . . . E vuoi . . .

Agesistrata

In te (pur troppo!)
Sparta or si estingue . . . Ed al-
la patria, al figlio
Sopravviver vorrà Spartana madre?

Fi-

Figlio, abbracciami,

Agide

Oh madre, anco m' avanzi
Nell' altezza de' sensi . . . . Or dammi e prendi
L' ultimo amplesso.

La conchiusione del tutto corrisponde a sì belle parti degne della tragedia. Leonida ed Ansare vengono per far uccidere Agide. I soldati ad onta del comando di Leonida rimangono immobili. Agide gli dice che egli stesso lo trarrà d'impaccio; raccomanda a lui la figlia e si ferisce. Ansare si meraviglia che avesse un ferro. Agesistrata ripiglia, *due ne recai*, e si uccide.

Leonida

Di meraviglia e di terror son pieno!
Che dirà Sparta?

Ansare

I corpi lor si denno
Alla plebe sottrarre . . .

Leonida

Ah mai sottrarli
Mai non potrem dagli occhi nostri . . . Oh Dio!

E non interesserà l'*Agide*? E non si conterà tralle ottime dell' Alfieri?

Sofonisba. Ci dice l'autore che *Sofonisba* è una delle cinque ultime tragedie da lui *concepite e verseggiate* due o tre *anni dopo le altre quattordeci*, e che la lor dicitura li pare più maestosamente semplice (*a*). Non può negarsi però all' Alfieri il vanto di tragico egregio al veder trattato con superiorità quest' argomento da molti abili Francesi maneggiato con poca fortuna. Ha questa tragedia quattro soli personaggi, come le prime che fece imprimere; ed è per questa solita inopia che vi abbondano i monologhi, e vi si vede alcuna inverisimiglianza, come

(a) L'erudito Pietro Schedoni non pertanto non vorrebbe in esse rinvenire alcune maniere basse e famigliari, e ne trascrive alcune della *Sofonisba* nella pagina 11 del suo discorso. Altre parimente di simil conio ne ha osservate in diverse tragedie il dotto professor Carmignani.

quella di cui parla il Carmignani, di vedersi una Sofonisba sola aggirarsi come una donnicciuola pel campo Romano di tenda in tenda. Per altro il carattere di questa regina trionfa per la sua grandezza nobilmente delineata. Siface non è men generoso per amore di quello che si dimostra la consorte per fuggir la propria vergogna. Masinissa ama fervidamente, nè scarseggia di grandezza, benchè trascorra a qualche proposito men misurato. Forse questi due principi Affricani cadono in tal rabbia amorosa, che non a torto vien ripresa dal sagace critico Pietro Schedoni. Ciò però non parmi che pregiudichi all' effetto della tragedia, dovendo trionfarvi senza rivali il carattere di Sofonisba. Scipione grande per se stesso, nella tragedia non ispiega se non l' amicizia che ha per Masinissa per salvarlo, scusarlo, compatirlo, e diviene il personaggio meno importante. Ben sel vide il valoroso autore, e candidamente affermò che *egli raf-*

fred-

fredda l'azione ogni volta che se ne impaccia.

Bruto primo è dedicata al generale americano Washington. V'intervengono sei personaggi, oltre del Popolo Romano che anche parla. Dopo il *Giunio Bruto* del Conti, e quello del *Voltaire*, l'Alfieri ha maneggiato quest' argomento senza amori, e con nuova energia e nuovo interesse. Lo spettatore vede nascere sotto i suoi occhi la potestà consolare in Roma, e prendere il Romano eroismo un meraviglioso incremento scosso il giogo de' Tarquinii.

Ma si dice, da un dottissimo mio amico critico esimio, *esservi duplicità di azione* in tal tragedia; l'una è il mezzo che i consoli impiegano per l'espulsione de' Tarquinii, l'altra l'effetto che produce in Bruto la congiura de' suoi figli. Io oso questa volta disconvenire dal suo avviso. Il corpo di Lucrezia spinge Roma a cacciare i Tarquinii, ed a fissar Bruto per console; ma i figli si attengono a favor del ti-

ranno, ed il console gli punisce. L'oggetto è un solo, lo stabilimento della potestà consolare che disviluppa in conseguenza l'eroismo di Bruto. Convengo col critico sagace che la serie istorica dalla morte di Lucrezia a quella de' figli di Bruto esige il *periodo di un anno*. Ma non è permesso al poeta teatrale di abbreviar qualche circostanza del fatto senza essere obbligato a contarne i giorni, per produrre l'effetto drammatico? Se poi quest'effetto si ottenga o no, non può comprovarsi se non coll'interesse che vi prende il leggitore o lo spettatore nella rappresentazione. E niuno avventurerà che non produca il suo effetto, vale a dire che non interessi la parlata di Bruto nell'atto I, e la vista del corpo di Lucrezia trafitta che tutta infiamma l'indignazione del Popolo, e l'espulsione de' Tarquinii, e la nomina de' Consoli è stabilita. Ma intanto si scopre la congiura de' figli di Bruto, e l'esame a cui essi soggiacciono nell'atto IV, disviluppa egregiamente il carattere di Bru-

bruto che obblia di esser padre, e rammenta solo di esser figlio di Roma. Il sentimento de' figli più inconsiderati che colpevoli di tradimento lacera il cuore di sì gran padre sensibile al pari di ogni altro ove non si tratti della patria. *Oh figli*, ei dice,

Deh per or basti. Il vostro egregio e vero
Pentimento sublime a brani a brani
Lo cuor mi squarcia . . .
A far rinascer Roma
L' ultimo sangue or necessario è il mio.
Purch' ei liberi Roma, a voi nè un solo
Giorno, o miei figli, io sopravviver giuro.
Ch' io per l' ultima volta al sen vi stringa,
Amati figli . . . ancora il posso . . . Il pianto
Dir più omai non mi lascia . . . Addio, miei figli.

Possibile che ciò non interessi? Tutto l'atto V che consiste in due non bre-

vi scene, contiene l' esposizione della congiura al Popolo, e la venuta de' rei alla sua presenza. Nel disvilupparsi il delitto di Tito e Tiberio il Popolo cade quasi ad eccettuargli dalla punizione degli altri. Ma Bruto con eminente costanza aringa mostrando l' ingiustizia che si commetterebbe salvando solo i suoi figli; e i suoi sentimenti sono degni del primo de' Romani liberi. Conchiude:

È necessario un memorando esempio
Crudel ma giusto. Ite, o littori, e avvinti
Sieno i rei tutti alle colonne, e cada
La mannaja sovr' essi . . .
L' orrido stato
Mirate or voi del padre . . . Ma già in alto
Stan le taglienti scuri . . . oh ciel? Partirmi
Già sento il cor . . . Farmi del manto è forza
Agli occhi un velo . . .

Eter-

Eterna

Libera sorge or da quel sangue

Roma .

Collatino

Oh sovraumana forza !

Valerio

Il padre, il dio

Di Roma è Bruto .

Popolo

È il dio di Roma . . .

Bruto.

Io sono

L' uom più infelice che sia nato

mai .

Mirra dedicata alla contessa Luisa Stolberg d' Albania con un sonetto . Questo argomento non era da sceglier-si mai, perchè mai non cadrà in pen-siero in una società culta di esporsi in teatro un ardore sì criminoso. La pos-sibilità stessa di pensarvi produrrebbe un esempio pericoloso da non vedersi senza rossore ed abominio . Contutto-ciò Alfieri ha spiegata tutta la sua sa-gacità e destrezza per trattarlo a suo modo colla possibile decenza . Egli ha

 mo-

mostrata, sempre Mirra senza che parli del suo detestabile amore. Egli ha preteso di vincere la difficoltà col fuggirla. Macchiata Mirra dell'amore più detestabile che trovisi dall'antichità favoleggiato, ella si rende degna di tutta la compassione, perchè cerca di occultar la fiamma rea, e di superarla. Il più rigido filosofo non prescriverebbe rimedii più attivi di quelli che a se Mirra stessa impone per seppellire nel fondo più cupo del cuore la sua passione fatale, e per trionfare. A costo di morir languendo ella tace, ella sceglie uno sposo amabile che l'adora, ella impetra di abbandonare i suoi, come celebrate siensi le nozze. Ma onde proviene che si opponga a ciò che propone, ed era vicino ad effettuarsi, e che cagioni così la morte di Pereo, ed incorra nello sdegno di Ciniro suo padre? È vinta, secondo il piano dell'Alfieri, e soverchiata dagl'interni tumulti, da quel nefando incendio che la divora, per esser pervenuto al punto in cui le passioni più non possono superare-

pe-

perarsi. Chi sa? Se nel suo piano entrata fosse l'irresistibile violenza del fato, il possente motivo della mitologia antica, forse sarebbe prevalso sopra gli espedienti pensati da Mirra, ed il suo stato ne sarebbe divenuto sempre più compassionevole. Questa forza fatale mise in opera l'immortale *Racine* nella *Fedra*, e questa avrebbe assai più giovato nella *Mirra*. Non vo' entrare ad investigare se i talenti drammatici, e lo stile dell'Alfieri avrebbero potuto ottenere l'effetto conseguito dal *Racine*. Dico solo che ciò avrebbe scusato in parte il criminoso ardore di Mirra, e tirata a se vie più la compassione tragica. Qual pietà non avrebbe eccitata una fiamma che più non era in sua balia di vincere per la superna forza che la preme? Se ella allora con impeto da forsennata gettata si fosse avanti del padre, confessato avesse l'iniquo suo ardore, e punito in se stessa l'eccesso decretato dal fato, chi non l'avrebbe compianta? Alfieri non si è servito di questa molla.

Ap-

Appigliandosi alle vie più umane dipinge Mirra che manca di forza per eseguire la sua partenza. Ciniro la chiama alla sua presenza; ella viene colla più tormentosa ripugnanza; obbligata a parlare persiste a tacere; a Ciniro par di vedere che ella ama, ed ella lo confessa col più angoscioso stento. Dubita Ciniro che sia oscura ignobile la sua fiamma, ed ella nega,

Ah non è vile . . è iniqua
La fiamma mia, nè mai . . .

Ciniro

Che parli? iniqua!
Ove primiero il genitor tuo stesso
Non la condanna, ella non fia; la svela.

Mirra

Raccapricciar d'orror vedresti il padre,
Se la sapesse . . . Ciniro . . .

Ciniro

Che ascolto!

Mirra

Che dico? ahi lassa! non so quel ch'io dica . . .

Non provo amor . . . Non creder no . . . Deh lascia,
Te ne scongiuro per l' ultima volta,
Lasciami il piè ritrarre.

Ciniro al fin le dice che i suoi modi le hanno tolto l' amor del padre.

Mirra

Oh dura
Fera, orribil minaccia! . . .
alle tante altre
Furie mie l' odio crudo aggiugnerassi
Del genitor? . . . Da te morire io lungi?
Oh madre mia felice! almen concesso
A lei sarà . . . di morire . . . al tuo fianco.

Ciniro

Che vuoi tu dirmi? . . . Oh qual terribil lampo
Da' questi accenti! . . . Empia tu forse . . .

Mirra

Oh cielo! . .
Che dissi mai? Me misera! Ove sono?

Ove

Ove mi ascondo? Ove morir? Ma il brando
Tuo mi varrà.

Si trafigge colla spada del padre. Ciniro resta abbattuto dall' orrore, dall' ira, dalla pietà. Arriva Cecri, ode che Mirra giace svenata di propria mano, e che ardeva per Ciniro suo padre, il quale le dice, *andiamo*
A morir d' onta e di dolore altrove.

Partono. Mirra spirando dice,
Quando io tel chiesi . . .
Darmi . . . allora Euclea, dovevi il ferro . . .
Io moriva innocente . . . empia . . . ora muojo.

Bruto secondo. Indirizzata è questa tragedia bizzarramente al *Popolo Italiano futuro*. Confabulano in essa, oltre del Popolo, sei personaggi: Bruto, Cesare, Antonio, Cicerone, Cassio, Cimbro. Grandeggia Alfieri dove tratta di libertà. I personaggi introdotti erano i Romani più grandi del tempo di Cesare, ed Alfieri gli segnala co i di-

i distintivi del carattere di ciascuno tramandatoci dalla storia. Cesare è grande ed ambizioso, nè offusca col suo splendore il carattere dell' intrepido Marco Bruto; come si osserva nel *Marco Bruto* tragedia per altro pur pregevole di Antonio Conti. Alfieri pone in azione lo stesso contrasto adoperato dal *Voltaire* di Bruto libero cittadino Romano con Bruto figliuolo di Cesare. Ma nella grandezza de' pensieri i due autori competono senza svantaggio. Qual cosa v' ha di più grande della seconda scena dell' atto III tra Cesare e Bruto? Il parlar di Bruto da vero Romano astringe Cesare a dire:

Io vorrei solo al mondo
Esser Bruto, s' io Cesare non fossi.

Bruto

Ambo esser puoi, molto aggiungendo a Bruto,
Nulla togliendo a Cesare, ten vengo
A far l' invito io stesso. In te stà solo
L' esser grande davvero; oltre ogni sommo

Pri-

Prisco Romano, esser tu il puoi.
fia il mezzo
Semplice molto: osa adoprarlo: io primo
Te ne scongiuro . . . .
Ardisci, ardisci, il laccio infame scuoti,
Che ti fa nullo a' tuoi stessi occhi, e avvinto
Ti tiene schiavo, più che altrui non tieni.
A esser Cesare impara oggi da Bruto.

Tutti i tratti del suo discorso mi sembrano degni della gravità del coturno. Cesare in seguito gli svela l'arcano di esser egli suo figlio; e la scena prende nuovo vigore per la natural tenerezza che in entrambi traluce, nulla togliendo al carattere ed al proposito di ciascuno. *Oh colpo inaspettato e fero!* grida Bruto scorso il biglietto di Servilia.

Io di Cesare figlio?

Cesare

Ah sì tu il sei,

Oh

Oh Padre! oh Roma! oh natural oh dovere,
sclama Bruto, indi ripiglia;
La vita
Damni due volte: io schiavo, esser nol posso.
Tiranno, esser nol voglio. O Bruto e figlio
Di libero uom, libero anch' egli in Roma
Libera, o Bruto esser non vuole. Io sono
Presto a versar tutto per Roma il sangue,
E in un per te, dove un Roman tu sei,
Vero di Bruto padre... Oh gioja! Io veggio
Sul tuo ciglio spuntare un nobil pianto.
Rotto è del cor l' ambizioso smalto,
Padre tu sei.
Ma Cesare dice:
Troppo il servir di Roma è ormai maturo.

E Bruto esclama:

Oh parole!
Oh di corrotto animo servo infami
Sensi! A me, no, non fosti, nè sei padre . . . .

Figlio, gli dice ancora Cesare, e Bruto:

Cedi, o Cesare! . . .

Cesare

Ingrato, snaturato! . .
Che far vuoi dunque?

Bruto

O salvar Roma io voglio
O perir di tua mano.

Si separano fermi l' uno di secondare la propria ambizione, l' altro di rendere a Roma la libertà. Bruto nell' atto V prende la parola nel Senato, e dice che Cesare è venuto per mostrare che sa trionfar di se stesso, e per far certo il Senato che saranno ristabilite le leggi. Cesare col dar ordini in tuono di signore disapprova i detti di Bruto, e risolve l' impresa de' Parti. Allora Bruto dà il segno, e i congiurati si avventano a Cesare e l' uccidono. Interesce in tal rappresentazione che, mentre

re gli altri percuotono il dittatore, Bruto o per esser più da lui lontano o perchè si trattiene per esser suo figlio, dica

E che io sol ferir nol possa!

Queste parole non sono di un eroe Romano, ma di un uomo avido di sangue e bramoso di ferir con gli altri suo padre.

Compiesi la tragedia coll' aringa di Bruto al Popolo, il quale da prima s'irrita alla vista di Cesare trafitto, indi ascolta Bruto con attenzione, e finalmente detesta il tiranno e corre a difendere la propria libertà. *Voltaire* ed Alfieri hanno felicemente adoprato l'istesso ordigno della scoperta di Bruto figlio di Cesare. Non investigherò, come taluno ha fatto, se il *Bruto secondo* di Alfieri possa far dimenticare la *Morte di Cesare* di *Voltaire*. Ma un intelligente dell' arte drammatica disdegnerebbe di essere autore o dell' una o dell' altra produzione, se non dipendesse che dalla scelta? Terminano esse differentemente per l' oggetto che en-

entrambi gli autori si prefissero. Volendo *Voltaire* mettere alla vista la *Morte di Cesare* passò a far comparire Antonio che col presentare il corpo di Cesare trafitto e mostrarne la gloria e la beneficenza, svolge il popolo, l'infiamma e lo spinge a perseguitare gli uccisori. Alfieri si arrestò alla parlata di Bruto che persuade il Popolo a considerarlo come un tiranno ucciso, perchè gli bastò di rilevare l'eroismo di Bruto che fa rinascere la libertà.

Quanto a tutte le tragedie di Vittorio Alfieri, malgrado delle critiche o saggie o scempie che hanno inondata l'Italia, possono ben contarsi, a mio avviso, tralle migliori del secolo XVIII. Che se alcun giovane volesse intendere la differenza che in esse a me par di vedere, dirò che reputo eccellenti coll'ordine seguente: *Bruto primo*, *Bruto secondo*, *Merope*, *Oreste*, *Timoleone*, *Agide*; buone con qualche neo: *Saule*, *Agamennone*, *Mirra*, *Antigone*, *Polinice*, *Virginia*, *So-*

fo-

[So]nisba, *Filippo*; a queste inferiori: [l]a *Congiura de' Pazzi*, *Ottavia*, *Don Garzia*; tollerabili appena in grazia di [q]ualche bellezza e del meritato credito [de]ll' autore. *Maria Stuarda* e *Ros[mu]nda*.

Sia che il genio degl' Italiani più vo[lon]tieri inclini a rilevare dietro le tracce [di] Euripide e di *Racine* il patetico pro[p]rio della tragedia, che certo sublime [s]istema politico proprio dell' insigne Vit[to]rio Alfieri, o sia che l' indole della [n]ostra lingua rifugga da varie novità ch' [eg]li pretese introdurre; quest' ingegno [gr]ande non ha finora avuto chi volesse [e a]ver potesse seguirlo nell' ardua car[ri]era, ed a guisa di un gran colosso, [c]ome disse un mio amico letterato di [Pi]emonte, si rimane tutto solo esposto all' [al]trui ammirazione. Non credo che [alcu]ni siesi avvisato di tenergli dietro, [a]d eccezion del signor Foscolo che oc[cu]pa oggi un posto non comune fra gli [u]omini di lettere, scrittore tralle altre [c]ose delle *Lettere di Ortiz*. Egli nella [p]rima gioventù amico dell' Alfieri, non

 ol-

oltrepassando allora l'anno diciassettesimo compose un *Tieste*, nel quale va ben vicino all'amico nella sublimità de' sentimenti, e merita plauso per la regolarità del componimento, ma rimase a lui inferiore nell'imitarne lo stile non poche volte inarmonico.

Gl' Italiani a me noti nel cominciare il secolo XIX, ammirano i pregi dell' Alfieri, e vanno dietro al sublime senza violentar la lingua. Io non so se io l'abbia conseguito nelle traduzioni di alcune tragedie greche e francesi, impresse in Milano; almeno l'ho tentato. Certo è però che Ippolito Pindemonte ha corso miglior sentiero nell' *Arminio*. Conosco un *Germanico* manoscritto che dimostra parimenti che può ottenersi il sublime senza stranezze di lingua. Nella Lombardia fiorisce attualmente il Segretario della Società di Scienze, Lettere ed Arti di Brescia, il signor Luigi Scevola da più anni Vice-Bibliotecario della R. Biblioteca di Bologna. Abbiamo di lui sinora impresse *Socrate* ed *Annibale*.

Do-

Dopo varii tentativi fatti in Europa per mostrar degnamente sulle scene il personaggio di Socrate, ed esente da ogni taccia o di satira immoderatamente amara, o di certo misto di comico e compassionevole, o di mollezza musica e lirica congiunta al terribile spettacolo della virtù da' rei mortali condannata a morte; il prelodato Scevola per suo primo tragico saggio produsse il suo *Socrate* in Milano sul teatro già detto *Patriotico* ed ultimamente Filarmonico, che s' impresse nel 1804. Posso attestare come testimone oculare che al rappresentarsi il destino del saggio dell' antichità che fralle tenebre del gentilesmo seppe rintracciar l' esistenza di un solo Dio, confessarlo e morirne, preferendo tal verità agli onori, agli amici, ai figli, alla patria, alla vita, vidi commosso l' uditorio. Ciascun atto di questa tragedia rileva un trionfo della virtù di Socrate, ed un passo che lo conduce gloriosamente alla morte. Nell' atto I. egli si oppone agli amici e discepoli, che vogliono per lui domandare l' onore

 del

del Pritaneo. Resiste nel secondo alle amorevoli avvertenze dell' arconte Policrate, che gl' insinua di opporsi alla domanda de' suoi amici, per iscansar le conseguenze dell' accusa di miscredenza promossa contro di lui da Melito; ma Socrate all' opposto segna egli stesso il foglio della domanda. Si oppone nel terzo atto ai discepoli per salvar la vita al traditore Melito suo nemico, ed a Policrate che gli palesa la richiesta onorevole del re Archelao atta a distruggere l' attentato de' nemici. Affrettandosi l' azione sempre più al suo fine, nel IV Policrate intento a salvarlo manifesta al Consiglio l' offerta che fa Archelao di soccorrere Atene colle sue forze per ottenere presso di se Socrate; e Socrate prova al Consiglio esser perniciosa ad Atene la offerta. Policrate per allontanare il di lui periglio, propone di differirsi l' esame del proposto soccorso, ma vorrebbe intanto che ad Archelao si concedesse Socrate. A ciò egli francamente si oppone:

Li-

Libero io nacqui,
Vissi in Atene, e di servir al trono
Io l'arte vil mai non appresi. Indarno
Spera Archelao d'annoverar fra suoi
Schiavi comprati Socrate.

Policrate prende da ciò occasione di rammentare i pregi singolari di Socrate in pace ed in guerra. L'insidioso Anito inerisce, ma insiste che si distrugga la taccia appostagli da Melito, e vuole che Socrate manifesti l'esistenza de' numi, e giuri ossequio a' sacerdoti. A ciò Socrate eroicamente esclama,

Non v'è che un Dio . . .
Non v'è che un Dio somma cagione eterna . . .
Ei non esteso
Abbraccia l'infinito, e l'infinito
Con lui nessun divide . . .
Non conosco che Dio, lui solo adoro.

Morte morte gridano allora i Giudici prezzolati da Anito, e Socrate è condotto al carcere. Compiesi il trionfo di Socrate nell' atto V. Egli rimprovera i se-

seguaci che tumultuano. Disarma il trasporto di Critone; chiama il custode, bee il veleno ed è sciolto. Giugne Telaira colla lieta novella che il Popolo ha dichiarato Socrate innocente e degno di ammettersi nel Pritaneo, ed ha condannati a perpetuo esiglio l'acusatore ed i Giudici iniqui. Ma Socrate ha già tracannata la morte. Tutti esprimono il dolore. Socrate gli solleva esortandogli a soffrirlo con pazienza:

Il mio destino
Miglior divenne. Io come reo dovea
A morte soggiacer. Più giusta Atene
Me innocente or dichiara. Il voto mio
É compito così. Contento io moro.

Gli ultimi suoi respiri spendonsi nell' intendere che in Telaira celisi la sua figlia Fenarete, ed essere stato Anito trucidato dal popolo furioso. Auree sono le di lui parole estreme:

I miei precetti
Rammentate . . . .

Dell'

Dell' innocenza mia sien l' opre vostre
E la vostra saviezza in ogni evento
Prova perenne . .
Ma voi tutti piangete? Ignoravate
Che accordando Natura a me la vita
A perderla pur anco equa e severa
Condannato m' avea? . . .
Ci rivedremo . . .
Lo spirito è immortal . Voi lo credete,
E piangete così ? . .
Sento che omai
Cede il vigor . . . manca il respiro . . . Ah reggi
Il padre tuo .

Telaira

Mio padre !

Socrate

Figlia . . .

Policrate

Atene
Chi perdi ! . . .

Socrate

Vi lascio . . .

Io

Io sono
Fra la terra . . . e l' Eliso . . . .
. . . Sei tu mia figlia?
Parlami .

Telaira

Ah padre!

Socrate

Ed è questa che stringo
La man? . .

Critone

Del tuo Criton . Son io . .

Socrate

Critone , . .
Un sacrificio . . . al dio della salute.

Annibale in Bitinia è l' altra tragedia di Luigi Scevola impressa in Brescia nel 1805, e colà rappresentata. Notabile in questa è pure il carattere di Annibale pel magnanimo costante odio serbato a' Romani. Nobile è pure marziale e candido il carattere di Nicomede figlio di Prusia re di Bitinia. Questo re debole, ma fermo nel voler serbare l' accordato asilo al duce Cartaginese, non discorda dalla storia. I Romani vi fanno vergognosa figura per la condot-

ta

ta del legato Flaminio col suo tribuno Albino. S' impossessano contro la fede della reggia chiudendovi Annibale per trionfarne in Roma; ma egli col veleno che avea nella sua gemma fugge l' obbrobrio. La tragedia è regolare, son ben condotti i caratteri, la dizione convenevole al coturno. Uno de' passi da notarsi è la parlata di Annibale nella scena quarta dell' atto IV, dove rammenta le antiche sue gesta contro i Romani, ed in fatti si esprime come egli dice, *Io parlerò come combatto*. Ma in fine gli dice Flaminio, *che pretendi?* ed egli:

Perseguitarvi, nuocervi, atterrirvi..
. . . Aizzarvi contro
Tutti i re, tutti i popoli, nemici
Farvi i soggetti, gli alleati, e s' anco
Possibil fosse, la natura e il cielo.

Fla. *Folle pensier, di Roma al genio invitto*
Chi può resister?

Annibale

Io.

Egli

Egli avendo bevuto il veleno delude la speranza del fallace Flaminio, e predice che un giorno anche Roma soggiacerà alla schiavitù, ed entrando tra' suoi la discordia il Tebro correrà di civil sangue, e gli trarrà in campo ad immolarsi di loro mano all' ombra di Annibale. Mancando dice poscia:

Nicomede?

Nicomede

Parla che brami?

Annibale

Odia i Romani.... io moro.

Ma gl' ingegni Italiani hanno ricevuto dalle nostre contrade un nuovo impulso per coltivare la poesia rappresentativa. Il Governo nel passato anno 1813 aprì un Certame Drammatico eccitandogli con premii ed onori proposti per la migliore tragedia, la migliore commedia, e per due migliori melodrammi eroico e giocoso. Dicesi che sono in Napoli venuti da più regioni Italiane oltre di trenta tragedie e varie non prive di merito. Alcune hanno riportato per vanto di farsene onorata menzione,

un' altra si è fregiata di una seconda corona. La *Saffo* del prelodato abate Scevola ottenne la prima corona, trasparendo in essa il patetico di Euripide ed il garbo e la grazia di *Racine*, e le fervorose faville che brillavano sul plettro della Lesbia Poetessa (a). Se questo

---

(a) Chi conosce le vicende co' preziosi frammenti di Saffo di Mitilene, non confonderà la tragedia scrittane lo scorso anno dall' Ab. Scevola con l' altra intitolata *Salto di Leucade* composta dal Pindemonte, ed impressa in Venezia nel 1800. Ciò appunto ha fatto ultimamente non so qual cianciatore privo di occhi. Per rendergli la vista, esporremo quì l' epilogo che l' istesso celebre Autore fece del suo *Salto di Leucade* nel seguente Sonetto:

„ Leucade io veggo. In questo marmo è scritto
Il delirio de' numi e degli amanti;
Ahi! qual si asconde Argolico delitto,
Sotto il velame di misterj santi,
„ Da bella greca, ma infedel, trafitto
Vive un misero re tra smanie e pianti;
Speusippo, il figlio, Artea non han più dritto
Su gli affetti in amar ciechi e costanti.
„ Di

sto Concorso continuerà, nella calma dell'Europa che si attende a momenti, non sarà difficile che la Drammatica prenda nuovo vigore dentro il recinto delle Alpi.

Fine della Parte I del Tomo X.

SOM-

---

2. Di Leride, e del Dio fra il dubbio lume
Fosca è ragion; e lo intelletto basso
Tanto s'abbuja più, quanto presume.

3. Eacide compiango al duro passo;
Abborro il tempio, il sacerdote, il nume,
Ed il nero detesto infame sasso.

SOMMARIO

Del Teatro Italiano del secolo XVIII e XIX.

PARTE I DEL LIBRO X.

CAPO I

Suoi

CA-

CAPO II

Certame drammatico in Parma:

CAPO III

Continuazione delle Tragedie reali al cader del secolo 163

Car-

Os-

Saf-

ERRORI	CORREZIONI
Pag. 50, linea 22 convenuto	convento
51, 23 tragadie	tragedie
53, 18 elagante	elegante
85, lin penult. della scarsezza	dalla scarsezza
176, 8 *affeitar*	*affrontar*
181, 10 *O giuri*	*E giuri*
185, 9 Popoli	Pepoli
188, 5 e 6 *dal* Con- *sesso Accademio*	*del Consesso Accademico*
195, 2 il principe	al principe
ivi, 3 al popolo	il popolo
198, 8 stessa	stesso
252, 12 *allora, Euclea*	*allora, Euriclea*

STORIA CRITICA
DE' TEATRI
ANTICHI E MODERNI
divisa in dieci tomi

DI

PIETRO NAPOLI-SIGNORELLI

NAPOLETANO

SEGRETARIO PERPETUO

DELLA SOCIETA' PONTANIANA

Anziano della Italiana di Scienze Lettere
ed Arti di Livorno

Professore Emerito della R. Università
di Bologna di Diplomatica e di Storia

TOMO X PARTE II

NAPOLI

PRESSO VINCENZO ORSINO

1813.

Ardito spira
Chi può senza rossore
Rammentar come visse allor che muore

Metastasio nel Temistocle.

STORIA DE' TEATRI
ANTICHI E MODERNI
PARTE II DEL TOMO ULTIMO
Teatro Italiano.
CAPO I
Tragedie Cittadine.

Mi affretto a toccare il lido con questi ultimi tratti del moderno Teatro Italiano, e bramoso omai di riposo mi accingo a deporre la penna ed a prender commiato da' benevoli letterati, che hanno meco veduto il quarto anno del secondo decennio del secolo XIX.

Non ha l' Italia ricusato di accogliere nel suo recinto di simili merci oltramontane, fossero pur di quelle che la sana critica ed un gusto fine riprovano come imbrattate di fangose mate-

rie eterogenee. Così le dolorose rappresentazioni di atroci fatti privati di *Falbaire*, *Mercier*, *Sedaine*, *Dorat*, *Arnaud*, *Beaumarchais* ec. o tutte tragiche o mescolate di tratti comici, si sono alla rinfusa tradotte e recitate dovunque ascoltansi i commedianti dell' alta Italia.

Dietro la scorta di codesti *Drammisti* francesi hanno i nostri inventate altre domestiche tragedie, e commedie lagrimanti, alcune originali, alcune tratte dalle novelle di *Arnaud* e *Marmontel* ricche miniere di scene interessanti e di lugubri pantomimi nojosamente ripetuti. Venezia singolarmente ha veduto varie tragedie cittadine simili a quella del dottor Simoni uscita nel 1787 intitolata *Lucia* e *Melania*, e più di una commedia lagrimante come *Teresa e Claudio* di Giovanni Greppi, nella quale il patetico e il romanzesco si vede interrotto dalle buffonerie dell' improvvisatore *Leggerenza* e del falso letterato *Pirotè* entrambi scrocconi di mestiere.

L'

L' abate Villi occupò per alcun tempo l' attenzione degli spettatori con varii drammi. Dee questo scrittore a' nominati *Arnaud* e *Marmontel* la *Carolina e Menzicof*, l' *Amor semplice*, la *Vergine del Sole*, *Sidney* e *Volsan*, la *Pastorella delle Alpi* ecc. Si è puerilmente affermato che la decadenza del credito di tali favole sia derivata dall' essersi divulgato che i loro argomenti provvenivano dalle novelle francesi. Ciò bene avrebbe potuto involare all' autore quella gloria che deriva dall' invenzione; ma potrebbe toglierre a que' drammi l' intrinseco merito di una condotta naturale e di una esecuzione felice? Euripide e Sofocle senza il vantaggio dell' invenzione ripetevano gli argomenti trattati già da Eschilo, da Carcino, da Platina ecc., ed occupavano i primi onori del coturno. Ciò che suol nuocere a' moderni scrittori di drammi lugubri, è l' uniformità delle tinte, la lentezza dell' intreccio, un disviluppo sforzato, l' abbondanza ed

a 3 il

il gelo delle lunghe moralità e delle sentenze staccate ecc. ecc.

Nel *Teatro* d'Alessandro Pepoli lessi tre drammi lagrimosi in prosa: *Don Alonso di Zuniga*, ossia il *Dover mal inteso*, *Gernand*, ossia la *Forza del suo destino*, e *Nancy* ossia *la Vanità dell' umana fermezza*. Osservai nel *Don Alonso* molti requisiti che possono giustificare una tragedia cittadina: intreccio condotto e disnodato con verisimiglianza, caratteri espressi con verità e regolarità ed interesse, situazioni patetiche. Aggiungasi il pregio dell' invenzione e l' oggetto morale di distruggersi un reo pregiudizio che sovente si occulta sotto l' aspetto del dovere; un atto quarto assai teatrale, ed una vera dipintura di Don Alfonso oppresso da' rimorsi nell' atto V. Il dramma è scritto in prosa, ma l' autore vi adopra uno stile immaginoso e poetico che spesso riesce soverchio studiato. Inverisimili non pertanto, anzi che no, pajonmi le angustie della terza, quarta e quinta scena dell' atto III. Un figlio che

che per una capricciosa debolezza di non abbandonare la casa dell' amata sagrifica la vita di un padre e la propria; questo padre che per non dissimile capriccio di non partirsi dal luogo dove è sepolto un suo amico da lui ucciso, espone a certa morte se stesso ed un figlio che ama; questi personaggi, dico, che per soprappiù espongono a mortal pericolo, non che il virtuoso Sancio, la stessa benefattrice ed amante Violante, lasciano nell' anima certa idea d' inverisimiglianza, ed un rincrescimento che si oppone all' effetto della compassione che si vorrebbe eccitare.

Ma nel *Gernand* raffigurai una commedia lagrimante piena di colpi scenici più che di situazioni, atroce per disegni scellerati che disonorono l' umanità, frammischiata di bassezze comiche de' servi Merville e Ricauld. Aggiungasi che il dimostrare la *forza del destino* che trascina ad atrocità, non è l' oggetto più istruttivo sulla scena. E quì domandiamo con rispetto al riputato sig. *Andres*

 in

in proposito di *Varembon*, personaggio basso furbo e scellerato di questo dramma, come concilierebbe la sua opinione di bandire dal teatro tutti gli empii e i gran malvagi, coll' ammettere, come egli fa, le favole cittadine, e lagrimanti che ne sono piene a ricolmo, o per meglio dire che non possono esserne prive? Dirà, che intende escluderle dalle tragedie, non da' simili drammi. Ed io dimanderò di nuovo, se più pericolosi gli stimi nelle tragedie che per la loro grandezza riverberano meno sulle persone volgari, o ne' drammi cittadineschi al popolo di fortuna e di pensare più prossimi? Tornando al *Gernand* dico che mi sembra più condannabile del *Don Alonso*, per la mescolanza delle tinte comiche ad un tragico affatto orribile. È ciò in natura, si risponderà col *Voltaire*; ma noi sostenghiamo che l' arte sceglier dee fra gli eventi naturali quelli che non distruggono il disegno dell' artista con un altro opposto. Nulla dico del dramma *Nancy* che non ho mai po-

otuto vedere ; e solo da' fogli perio-
lci ricavò che esser dee una vera tra-
ědia cittadina che forse non degenera
i commedia lagrimante.

Evvi un altro dramma del Pepoli inti-
olato *Ladislao* in quattro atti, ch' egli
rodusse in Venezia sul teatro e per le
tampe nel 1796. Noi ne parliamo in
uesto capitolo dove pare che possa
ntrare per più ragioni. Ma l'autore
li diede il titolo di *Fisedia*, cioè *can-
to della natura* ristretta agli uomini.
Egli pretese farlo passare per un genere
nuovo, e ne diede varie leggi da osser-
arvisi da chi volesse seguirlo nel *Ladis-
ao*. Affinchè il leggitore che non l'ha
nai avuto sotto gli occhi, possa giudi-
arne, ne ripeterò quì succintamente
l'analisi che ne produssi nel 1798.

L' azione di lieto fine passa in Bu-
la sul Danubio e nelle montagne del
Crapac nello spazio di più di due me-
si. V' intervengono due re, una regi-
na che tratta l'armi, una principessa
nnamorata di un vassallo, un militare
che ama la figlia del suo re, una pa-
sto-

storella che amoreggia e scherza e motteggia, un veterano bevitor di vino interdettogli dall' innamorata, un astrologo sciocco avaro e furbo. Vi si parla in prosa ed in versi in ogni stile da' medesimi personaggi. Varii colpi teatrali ed alcune situazioni che interessano, hanno contribuito a cattare applauso a questo dramma in uno de' teatri di Venezia. Vi è qualche scena nell' atto I, che può lodarsene. Non così di ciò che si tratta nell' atto II. Passi che Rodolfo tornato dal Crapac in Buda, in trenta giorni non ha colta nella reggia l' opportunità di abbboccarsi colla regina Adelarda, per dirle che Ladislao suo marito vive. Sorgono però varii dubbii per gli eventi che in esso accaggiono. Sofia nella scena settima senza prenderne consiglio dall' amante si presenta e si fa conoscere ad Adelarda sua madre; Rodolfo subito propone per prima impresa di salvar l' una e l' altra. Ma perchè renderla doppiamente ardua e pericolosa per la necessità di salvarne due? Perchè Sofia

fia che non osservata è venuta ed ha in quel punto parlato alla regina, non esce dalla reggia e lascia a Rodolfo la sola cura di salvar la madre che è piena di coraggio virile? Perchè esporre una tenera fanciulla al pericolo di un precipizio per via scoscesa e per una scala in tempo di notte, quando poteva uscir di giorno, com' era venuta, dalla porta? Ecco perchè; l'autore salvata Adelarda, vuol che Sofia rimanga in potere di Otogare nel pericolo stesso della madre.

Parmi che il Pepoli per bizzarria si prefisse di congegnare una favola che da niun' altra vinta fosse in istravaganze e spropositi; e per accreditarla volle darle un nuovo titolo, e venderla come nuovo genere, ed alla perpetua irregolarità che vi semina, dà l'onore di regole per chi voglia esercitarsi in esso. Ma in sostanza questo nuovo genere detto *fisedia* altro non è che una delle favole più spropositate che uscite sieno dalla Spagna, dall' Alemagna e dall' Inghilterra, o che possano og-

oggidì affastellare gl' inetti drammi *semiserii* di ultima data che scorrono di stranezze in istranezze ora in versi ed ora in prosa. Ecco donde provengono le regole delle fisedie. Il *Ladislao* occupa due mesi o poco più; sia dunque la legge II fisedica, che non ecceda tale spazio di tempo. E che novità v' è in ciò, se un gran numero di commedie spagnuole non eccedono questo spazio, e talvolta si riducono a soli dieci o dodici giorni? Spazia il *Ladislao* per tutta la reggia di Buda, sul Danubio, pe' monti del Crapac lontani dalla capitale dell' Ungheria più giornate di camino; il luogo dunque di una *fisedia* è con simile libertà prescritto nella legge III. E non è questa libertà osservata nelle favole spagnuole vecchie almeno di due secoli? Il *Ladislao* bandisce tutto quello che suol farsi avvenire per macchina, e di ciò si forma la legge V. Ma questa legge si trova osservata in più migliaja di vecchie commedie di *spada e cappa* ed eroiche ancora della Spagna. Il *Ladislao* si è scritto in

ver-

versi ed in prosa ad un tempo; sia dunque la VI legge delle fisedie che così si scrivano. Ma come può darsi per nuova una maniera che si trova praticata da due secoli continuati dal *Shakespear*, *Otwai*, *Dryden* ecc. nella Gran Brettagna? L'autore del *Ladislao* mesce ad arbitrio l'interesse serio al ridicolo, e ne forma la sua legge VIII della fisedia. Ma in tutte le favole inglesi spagnuole ed anche francesi prima del XVII secolo si osserva la medesima legge. Nel *Ladislao* non si estende il ridicolo all'oscenità, e se ne stabilisce la legge X. Ed è forse nuova cosa che l'oscenità sia proscritta da' teatri colti? Il *Ladislao* termina lietamente; dunque le fisedie debbono aver lieto fine per la legge XIV. E tutte le favole spagnuole e di altre nazioni non terminano per lo più lietamente? Ciò basti sul capriccio *fisedico* del Pepoli.

Non sono del gusto del secolo XVIII le favole pastorali. Appena possiamo nominarne alcuna, benchè di forma troppo

po diversa dall' *Aminta*. Pier Jacopo Martelli compose la *Rachele* in miglior metro delle sue tragedie, e merita di leggersi come degna di quel letterato. Alessandro Guidi scrisse l' *Endimione* con ariette musicali, il cui piano ed alcuni versi dicesi che appartenessero alla regina Cristina di Svezia dimorante in Roma. Monsignore Ercolani compose la *Sulamitide* che è una vaga parafrasi della Cantica. Antonio Bravi pubblicò in Venezia l' *Antillide* nel 1744, e la riprodusse riformata in Verona nel 1766. Il cardinale Ottoboni diede alla luce l' *Amore eroico tra Pastori*. Il pastore Arcade Parermo Cisseo compose la *Morte di Nice* del 1754. Appartiene il *Paradiso terrestre* al conte Giambatistà Roberti morto nel 1786.

CAPO II.

Commedie.

Tosto che si studiò *Moliere* cadde in Italia la commedia romanzesca spropositatamente ravviluppata venutaci d' oltramonti. Il Riccoboni (che avea tradotto anche *Tito Manlio* tragedia del *La Fosse*) mostrò tra' primi in Parigi colle sue composizioni che la scena comica Italiana non si pasce di pure arlecchinate.

Girolamo Gigli Sanese ingegnoso e brillante letterato sin da' primi anni del secolo consacrò parte del suo ozio alla poesia comica, insegnando in qual maniera potevano recarsi in italiano le comiche bellezze de' migliori Francesi; e nel 1704 pubblicò in Venezia i *Litiganti* ossia il *Giudice impazzito* franca ed elegante versione de' *Plaideurs* del *Racine*. Nel 1711 fe imprimere in Roma in tre atti il suo *Don Pilone* imitata anzi che tradotta dal *Tartuffo* di

Mo-

Moliere. A lui dobbiamo ancora alcuni piacevolissimi tramezzi, tra' quali si distinse la sua *Cantatrice Dirindina*.

A quel tempo l'erudito Niccolò Amenta di Napoli nato nel 1659 e morto nel 1719 fe recitare dal 1699 in poi, ed imprimere le sette sue commedie, la *Gostanza*, la *Fante*, il *Forca*, la *Somiglianza*, la *Carlotta*, la *Giustina*, le *Gemelle*, tutte scritte in bella prosa e con arte comica sulle tracce della commedia latina, e sul gusto del Porta e dell'Isa. Esse non solo si recitarono con molto applauso in Napoli, ma in altre città italiane, e si tradussero in diverse lingue. Dorotea *Levermour* ne trasportò quattro in inglese (*a*).

Isabella Mastrilli duchessa di Marigliano fe imprimere nel 1703 la sua commedia il *Prodigio della bellezza*: il dottor Annibale de' Filippi da Serino fe pubblicare in Firenze nel 1705 la

(a) Vedi il *Giornale de' Letterati d'Italia* nel tom. VIII, e la *Bibliotheque Italique* tom. VII.

la sua commedia *i due Bari*: Pietro Piperni di Benevento diede fuori nel 1702 la sua *Contadina Marchesa*. Niccolò Salerno fe uscire per le stampe nel 1717 il *Gianni Barattiere*. Questi letterati sin dall' incominciar del secolo XVIII mostrarono gusto ed intelligenza in tal genere di poesia. Ma inimitabile nel dialetto napoletano fu la grazia di Gennantonio Federico Curiale di Napoli morto dopo il 1750. Le commedie *li Birbe* ed il *Curatore* in prosa mostrano i suoi talenti comici singolarmente nelle dipinture felici de' caratteri, senza parlare della regolarità che si osserva in queste favole. Anche Pietro Trinchera di professione Notajo intorno all' epoca medesima compose altre due commedie nel dialetto napoletano, intitolate la *Gnoccolara* e *Notà Pettolone* che non iscarseggiano di grazia e di salsa dizione in quel dialetto nè di regolarità e di acconce dipinture de' costumi volgari e de' caratteri che imita.

Il marchese Scipione Maffei con due commedie in versi il *Raguet* e le *Ce-*

rimonie regolari e bene scritte combattè due difetti del suo tempo, i quali pur sussistono in qualche popolazione, cioè il corrompimento del patrio idioma coll'uso delle formole francesi, caricatura che fornisce molti buffoni alle scene, e l'importunità ristucchevole de' molesti complimenti voti di sincerità. I versi dilombati e la languidezza della favola le rendono meno accette.

Giulio Cesare Beccelli compatriotto ed ammiratore del Maffei dal 1740 al 1748 pubblicò in Verona e in Roveredo sette commedie *i Falsi Letterati*, l'*Ingiusta Donazione* ossia l'*Avvocato*, l'*Agnese di Faenza* in versi, la *Pazzia delle pompe*, i *Poeti Comici*, l'*Ariosista* ed il *Tassista*. In esse col gusto che richiede la commedia si dipingono e si motteggiano le ridicolezze e i difetti della letteratura pedantesca, e i partiti capricciosi intorno a i nostri epici ed a' poeti comici de' suoi giorni.

Il grazioso Giambatista Fagiuoli compose in Firenze varie commedie in prosa ingegnose e piacevoli, nelle quali egli

egli stesso rappresentava con plauso il carattere di Ciapo contadino fiorentino. La regolarità, il motteggiar salso, la naturalezza e vivacità de' ritratti ne costituiscono il merito, e piacque a' volgari ed agl' intelligenti.

In prosa scrisse pure il dottor Jacopo Angelo Nelli le tre sue commedie impresse in Lucca nel 1751, i *Vecchi Rivali*, la *Moglie in calzoni* e la *Serva Padrona*, nelle quali con sale comico satireggia alcune debolezze e varii vizii popolari. Sono parimente scritte in prosa le quattro commmedie regolari e ridicole di Simone Falconio Pratoli: la *Commedia in commedia*, *il Podestà del Malmantile*, il *Furto onorato*, *la Vedova*. Scrisse in prosa eziandio Vincenzo Martinelli il suo *Filuzio Medico* commedia mentovata dal Maffei e pubblicata nel 1729. La *Marchesa di Pratofalciato* del marchese Girolamo Teodoli anche in prosa dipinge acconciamente i caratteri che motteggia, ma l'azione procede con non poca lentezza.

Domenico Barone marchese di Liveri,

 ed

ed il celebre Pasqual Gioseffo Cirillo verso la metà del secolo XVIII si fecero ugualmente ammirare in Napoli colle loro commedie calcando diverso sentiero.

Il marchese di Liveri ebbe la sorte di rappresentare le sue commedie alla presenza di Carlo III Borbone sin da' primi anni del regnato di lui; e le pubblicò per le stampe dal 1741 al 1756 in circa. Eccone i titoli: l' *Abate*, il *Governadore*, il *Corsale*, il *Giansecondo*, la *Contessa*, la *Claudia*, il *Cavaliere*, gli *Studenti*, il *Solitario*, l' *Errico*. Tutte sono romanzesche nell' intreccio, piene di colpi di scena e di situazioni inaspettate, e terminano con più paja di nozze. Vi si dipingono però con mirabile esattezza i costumi e le maniere correnti del suo tempo, ed il ridicolo, specialmente del ceto nobile poco culto, è rilevato con grazia e maestria. L' imitazione de' personaggi che parlano nel dialetto napoletano ha somma verità e piacevolezza; là dove quella de' personaggi che usano la lingua to-

toscana, ha qualche stento sì per certe trasposizioni aliene dalla lingua e del genere comico, sì per alcune maniere di dire toscane ma poco toscanamente collocate.

Chi però servì di esempio al Liveri, o chi potrà seguirlo nell' imitare con indicibile verisimiglianza e col decoro che caratterizza la sua commedia? Chi nell' esatta proprietà del magnifico apparato scenico che ne anima l' azione? Un' adunanza grande di cavalieri, come nella *Contessa*: un abboccamento di due signori grandi col seguito rispettivo, come nel *Solitario*: una scena detta del *padiglione* nell' *Errico* che metteva sotto gli occhi una corte reale in attenzione di un grande evenimento: i personaggi con tutta la proprietà, e con destrezza pittoresca ma naturale, i quali tacendo e parlando facevano ugualmente comprendere i propositi particolari di ciascun gruppo senza veruna confusione, sin anco l' indistinto mormorio che nulla ha di volgare prodotto da un' adunanza polita; tutte queste cose quando

 più

più si vedranno sulle scene comiche? L' artificiosa veduta della scena era di tal modo congegnata per indicarvi a un tempo diverse azioni e più colloquii, che presentava l' immagine parlante di una parte della città, o di una gran casa, e sbandiva dal palco l' inverisimile desolazione delle gran piazze e contrade; là dove in ogni altro paese per un ridicolo miracolo poetico veggonsi sempre solo que' due o tre personaggi che piace allo scrittore d' introdurvi. I Greci non cadevano in tale inverisimiglianza col presidio del coro fisso; ma Domenico Barone che n' era privo, seppe introdurre i suoi personaggi a favellare senza rendere le strade solitarie, la qual cosa dee osservarsi nella lettura delle commedie Liveriane colla descrizione della scena. Il sagace Carlo Goldoni stimò di aver compreso dalla fama che ne correva, la maniera di sceneggiare del Barone, e volle provarsi ad imitarla nel *Filosofo Inglese*, ponendo alla vista più colloquii in un tempo stesso; ma non ne fu approvato, e ci avvertì,

nell

nell' imprimerlo che *niuno gli aveva detto bravo per questo*. Narrandoci questa indifferenza dell' uditorio Veneto, volle tacitamente insinuare l' inutilità dell' artificio Liveriano, in vece di dedurne, come dovea, di aver formata una copia esangue di un originale vivace. Si occupò il Goldoni tutto nella posizione esteriore mal motivata, e non si avvide che mancava alla propria imitazione l' essenza, l' anima che dovea renderla interessante. Quest' anima che tutto opera in simili posizioni, consiste in *renderle verisimili e necessarie*, e tutto ciò mancò all' imitazione che volle farne nel suo *Filosofo*. E che parte poteva prendere lo spettatore all' insipido giuoco di Lorino con Madama? Alla cena che fa il di lei marito sul balcone? Che verità si ravvisa nella collocazione di tali personaggi, senza verun perchè e fuori del consueto lor modo di vivere, a giocare e cenare dove mai ciò non fecero? E queste azioni poi per se stesse aveano qualche importanza? Aveano in oltre qualche rapporto

 ac-

accessorio almeno col fatto del Filosofo? Quando codesta scempiata posizione di figure non è che semplice disposizione arbitraria, diviene una violenza inutile che si fa alla verità per addormentar lo spettatore in vece di riscuoterne de' *bravi*.

Il celebre Pasqual Giosesso Cirillo gran letterato avvocato e giureconsulto sommo, senza la pompa delle favole Liveriane richiamò sulle patrie scene gli artificii comici venutici da Menandro e da Terenzio. Scrisse per quanto io sò, tre sole commedie interamente, il *Notajo* ossia le *Sorelle* rimasta inedita, la *Marchesa Castracani* eccellente pittura della vanità plebea che aspira a sollevarsi dal fango e vi ricade con accrescimento di ridicolezza. S' impresse questa senza saputa dell' autore imbrattata di aggiunzioni di altra mano; ma si è recitata molte volte con applauso grande per la grazia che vi regna e pe' contrasti de' ben dipinti caratteri. L' altra commedia che neppure si curò l' autore di fare imprimere, è il *Politico* da

me

me veduta solo accennata a soggetto, come sono tutte le altre ingegnose favole del Cirillo, il *Saturno*, il *Metafisico*, i *Mal' occhi*, il *Dottorato*, il *Salasso*, l' *Amicizia*.

Dopo del Liveri e del Cirillo scrissero altri napoletani sulle loro tracce senza farli dimenticare. Il sacerdote Giovanni Tucci scrisse due commedie la *Ragione* ed il *Dovere*, da me vedute rappresentare in case particolari nella mia fanciullezza; ma non so che siensi pubblicate per le stampe. Gioacchino Landolfo compose *Don Tiberio burlato*, il *Cassettino* e la *Contessa Sperciasepe* che non mancano di buoni colori comici. Giuseppe Sigismondo produsse *Donna Beatrice Fischetti* ovvero i *Figliastri* impressa verso il 1770, il *Fantasma* che è una imitazione del *Tamburro Notturno* uscita nel 1773, l' *Alchimista*, ed il *Matrimonio per procura* stampata nel 1777. In queste regna un ridicolo di parole che spesso procede da idee di schifezze o di oscenità. Anche il valoroso scrittore della

Sto-

Storia Civile e Politica del Regno di Napoli Carlo Pecchia che coltivò pure l' amena letteratura felicemente, compose l' *Ippolito* commedia pubblicata nel 1770, in cui si rileva con mano maestra il mal costume e le massime perniciose che nascono dall' educazione; ma le tinte tragiche mescolate alle grazie comiche ne alterano il genere.

Francesco Grisellini veneziano nel 1754 pubblicò in Roveredo che nominò Libertapoli una commedia su i *Francs-Maçons* intitolata *I Liberi Muratori in prosa di Ferling Isac Creus fratello operajo della Loggia di Danzica.*

Nel 1739 si pubblicò in Venezia, e si reimpresse in Napoli nel 1740 una favola curiosa che mescola a molti tratti di farsa la piacevolezza comica contro i ciechi partiggiani del linguaggio cruscante. S' intitola il *Toscanismo e la Crusca*, ossia il *Cruscante impazzito tragicommedia giocosa*,

Uscì in Firenze nel 1760 i *Letterati commedia nuova*, in cui un gof-

goffo mercante fallito asino in tutti i sensi è costretto dalla fame a passar per filosofo e principe de' letterati, e si millanta unico scrittore d' iscrizioni latine che trascrive all' impazzata, e pompeggia resupino d' un gergo neologico inintelligibile, e di una scienza libraria per cui distingue al tatto i libri del XV e del XVI secolo. Un mercenario *Dottor Falloppa Giornalista antiquario* di mestiere, vorrebbe alla prima screditarlo; ma messer *Torchio* fautore dell' ignorante fallito guadagna in questa guisa il giornalista:

„ Torc. Avreste difficoltà a metterlo nel vostro Giornale de' Letterati? "

„ Fall. Che dite mai, Messer Torchio! E la buona fede d' un Giornalista? E l' onore della letteratura? Non posso certo. "

„ Torc. Non potete? Non occorre altro. "

„ Fall. Aspettate, e ditemi per grazia, mi sapreste insegnare dove potrei trovare dodici bottiglie di

vin

vin vecchio di Cipro? che ho finito il mio! "

„ Torc. (Ho inteso) Vi sarà il vino di Cipro. "

„ Fall. E sei libbre di ciocolatte?"
Falloppa persuaso dalle ragioni di Torchio scrive il paragrafo seguente: *È arrivato in questa città un gran letterato . . . possiede varie cognizioni, e particolarmente diverse scienze utili all' umana società. Nel foglio venturo si darà notizia delle sue opere stampate e da stamparsi, che faranno grande onore alla letteratura Italiana*. Torchio gli dice: *Questo è troppo; è un ignorante; cosa volete che stampi? Non importa*, replica Falloppa, *queste sono le formalità solite di noi giornalisti*.

Agatopisto Cromaziano, ossia il Buonafede volle nel 1754 pubblicare in Faenza in versi sdruccioli i *Filosofi fanciulli* che chiamò *commedia filosofica*. Vi adopera tutto il sale aristofanesco e plautino per ridersi de' filosofi di ogni aria e di ogni secolo, come egli

egli dice nel prologo, e soggiugne:

Verran per ora Egizii e Babilonici,
Traci, Milesii, Clazomenii, ed Attici,
E poi verranno ancor su queste tavole
Angli, Germani, Franchi, Ispani, ed Itali.

Gran piacevolezza di motteggi campeggia nell'azione, e tutta l'erudizione seminata nelle *Annotazioni*.

Terenzio ebbe nel secolo XVIII un ottimo traduttore in monsignor Niccolò Fortiguerra; e più di un letterato prese a recare in italiano o tutte, o alcune delle commedie di Plauto. L'erudito Angelio tradusse in Napoli tutte le commedie di Plauto con molta intelligenza de' due idiomi. Rinaldo Angelieri Alticozzi ne fece italiane tre, intitolandole il *Testone*, i *Due Schiavi* e i *Gemelli* che uscirono nella *Biblioteca Teatrale* in Lucca. Aurelio conte Bernieri di Parma tradusse il solo *Trinummo* chiamandolo *i Tre oboli*, e vi adoperò un nuovo verso di dodici sillabe, come il seguente

Que-

Questa più d' altra leggiadra e più
pudica ,

ad imitazione di quello che usarono gli Spagnuoli del XV secolo, che Antonio Minturno nel XVI propose agl' Italiani, allorchè i letterati a gara givano in cerca di un verso che equivalesse all' antico giambico.

Una bella versione inedita abbiamo dell' *Epidico* di Plauto fatta dal già lodato Placido Bordoni, ed a me cortesemente da lui rimessa nel 1796 (*a*). È notabile per una fedeltà signorile che talmente manifesta le grazie latine nelle maniere italiane che pajono originali. Per darne un saggio trascriveremo una parte della scena seconda dell' atto II. Epidico aveva inteso da parte il disegno de' vecchi Apecide e Perifane per la spina della sonatrice che punge il cuo-

(a) Mi fu involata colle due di lui tragedie, e col mio *Sistema melodrammatico*, come dicemmo, in mia casa, stando io lontano, nel 1799.

nore di quest' ultimo; e sul punto fabbrica la sua macchina e la colorisce ellamente per ismungerne la borsa. ' introduce con avvisare che quelli che ndarono alla guerra di Tebe, ritornao alle loro case. Chi può (gli dice pecide) aver tutte queste notizie? o (risponde Epidico) che ho vedu- tutte le strade piene di soldati. Progue:

„ Epid. Quanti prigionieri poi non ho veduto! Quanti ragazzi! quante ragazze! Chi ne aveva due, chi tre, alcuni sino a cinque. Che concorso, che folla di gente! I padri vanno ad incontrare i loro figliuoli che vengono dall' esercito."

„ Per. L' impresa non poteva andar meglio."

„ Epid. Non vi dico niente delle cortigiane: tutte quelle che sono in Atene, vedevansi uscite dalle loro case azzimate e linde andar incontro a' loro amanti, nulla obbliando per accalappiarli; e ciò che mi diede più nell' occhio si fu, che

qua-

» Epid. In qual maniera? ”
» Per. Chiamano col nome di *laconici* certi loro vestiti. Queste continue mode, queste eterne novità obbligano gli uomini alla fine a vendere i loro effetti per contentar le loro belle ” ecc.

L' istesso prelodato Bordoni fece parimenti varie buone versioni di commedie francesi, la *Metromania* del *Piron*, il *Bugiardo* di P. *Corneille*, i *Litiganti* del *Racine*, il *Malvagio* del *Gresset*.

Mentre tante commedie tutte regolari e piacevoli ed ingegnose per lo più componevansi dagli eruditi, il teatro istrionico nell' alta Italia, e singolarmente in Venezia non sapeva privarsi delle mostruosità, e delle maschere. Nato in tal città il celebre avvocato Carlo Goldoni l' anno 1707, sembra che ben per tempo egli fosse tratto alla poesia teatrale. In età di otto anni fece una commedia. Educato alle lettere per tempo acquistò gusto, e concepì disprezzo per le irregolarità delle

pprèsentazioni comiche de' commeanti di mestiere. Per buona sorte ll'età di anni diciassette avuta nelle ani la *Mandragola* del Machiavelli la lesse dieci volte, non tardò molta desiderare la riforma del teatro trio (*a*). Questo *buon pittore della tura*, come lo chiamò *Voltaire*, ima di fare assaporare agl' istrioni la mmedia di carattere dal Machiavelli di buon' ora mostrata sulle scene di renze, servì al bisogno, ed al mal sto corrente. Entrò poi nel camin itto sulle orme di *Moliere*; deviò in guito alquanto alterando ma con feje errore il genere; e terminò di scrivere pel teatro, additando a' Francesi essi la smarrita via della bella commedia di *Moliere*. Queste sono l'epoche e le differenti maniere delle favo- Goldoniane. *Amalasunta* tragedia

 li-

(*a*) *Ad altro io non aspiravo* (dice nelle sue emorie) *che a riformar gli abusi del teatro l mio paese*.

trica, *Belisario*, *Rosimonda*, *Rinaldo di Montalbano*, mostri scenici rari ed utili a' comici, furono da lui in certa maniera rettificati, e l'occuparono intorno al 1734. L' *Uomo di mondo* ed il *Prodigo* a soggetto entrambe, la *Donna di garbo* scritta interamente; ed il *Servo de' due Padroni*, argomento suggeritogli dall' eccellente Arlecchino Antonio Sacchi, lasciarono intravvedere il genio che givasi per gradi disviluppando. Il *Figlio d' Arlecchino perduto e trovato*, il *Mondo della Luna*, le *trentadue disgrazie di Arlecchino*, i *Cento e quattro Avvenimenti*, altro non furono che farse piacevoli destinate a far valere l' Arlecchino. Savie critiche sofferseto l' *Uomo prudente*, i *Gemelli Veneziani*, il *Poeta fanatico*, l' *Incognita*, il *Padre di famiglia*. La mano del buon pittore dispiegò franchezza ed energia nella *Locandiera*, nelle *Donne puntigliose*, nella *Vedova scaltra*, nel *Moliere*, nelle *Donne curiose*, nella *Serva amorosa*, nella *Figlia obediente*, ne'

Pun-

Puntigli domestici, nel *Filosofo Inglese*, nel *Feudatario*, nell' *Avventuriere onorato*, nel *Ciarlone imprudente*, ed in altre. Ma chi non vede il maestro nella *Putta onorata*, nella *Buona Moglie*, nel *Caffè*, nel *Cavaliere e la Dama*, nella *Pamela*, nell' *Amante militare*, nell' *Avvocato Veneziano?* Lasciamo alla rigorosa critica di notare le lunghe aringhe morali de' Pantaloni, i motti talvolta puramente scenici, qualche deferenza per gli attori, la non buona versificazione, le mutazioni di scena in mezzo agli atti ecc. ecc. Veggiamo noi nell' ultime sette commedie singolarmente i quadri inimitabili de' costumi correnti, la verità espressiva de' caratteri, il cuore umano disviluppato con maestria. L' anno 1753 cercando sempre nuovi argomenti, e nuove vie di piacere coll' accoppiar lo spettacolo alla piacevolezza e all' interesse, compose la *Sposa Persiana*, e negli anni seguenti *Ircana in Julfa*, ed *Ircana in Ispaan*, che ne seguitano la storia romanzesca, tutte e tre in versi.

martelliani, ed in cinque atti. Comunque debbano esser chiamate o commedie lagrimanti, o drammi, o rappresentazioni tragicomiche (perocchè alle ridicolezze di Curcuma si uniscono situazioni tragiche, gran passioni e contrasti pericolosi) esse riuscirono mirabilmente sulle scene.

Questo fecondissimo scrittore di circa cencinquanta commedie, cui tanto debbono le scene veneziane, e che tanto fe onore all' Italia, era già vicino a conseguire, che i commedianti deponessero per sempre le maschere. Ma soffrì tante guerre suscitate da' partigiani del mal gusto, e dagl' invidiosi calunniatori di mestiere, che annojato dell' ingiusta persecuzione cedè al tempo, e cangiò cielo. L' accolse Parigi nel 1761, e quivi ebbe agio di ritornare alla commedia di carattere, e col *Burbero benefico* (*le Bourru bienfaisant*) scritto in francese, che gli produsse oro ed onore, col *Curioso accidente*, e col *Matrimonio per concorso*, mostrò a quella colta nazione

quan-

quanto erasi essa dipartita dalla vera commedia colle sue rappresentazioni lugubri. Egli ebbe colà una pensione che gli fu tolta nella grande rivoluzione della Francia; ma sebbene gli venne poscia restituita, ne godè molto poco, essendo morto a' 9 di febbrajo del 1793.

Se l'abate Pietro Chiari avesse, come gli conveniva, secondato le sagge vedute del Goldoni, migliorandolo soltanto nella lingua, nella versificazione, e nella vivacità richiesta nelle favole per chiamar l'attenzione; il teatro istrionico non sarebbe ritornato agli antichi abusi, e le maschere inverisimili si sarebbero convertite in caratteri comici umani graziosi e piacevoli. Ma egli si appigliò ad incoraggire i comici a conservarle, ed a fornirgli di commedie fatte a tale oggetto, e di drammi romanzeschi pieni di colpi teatrali per cattar meraviglia. Le sue favole il *Kou-Lican*, e le *Sorelle Cinesi* si scrissero con tali idee. Egli verseggiava meglio del Goldoni, ma non coloriva col pen-

nello della natura, che l'altro maneggiava con franchezza. Egli scrisse in versi martelliani la maggior parte delle sue commedie che s'impressero, se non m'inganno, in dieci tomi. Un gondoliere Veneziano che cambiò il remo per la penna, e la gondola pel tavolino, scrisse anche commedie in versi martelliani.

Mentre dividevasi il popolo tra Goldoni e Chiari, e sulle loro produzioni comiche si piativa ne' caffè di Venezia, comparve per terzo il conte Carlo Gozzi che finì di ristabilire tutte le passate stravaganze del teatro istrionico. Da prima quest' uomo di lettere pieno d'ingegno quasi scherzando prese a combattere i due competitori; e si contentò di provar col fatto, che il concorso del popolo non era argomento sicuro del merito de' loro drammi. E per conseguirlo ricorse al solito comune rifugio del meraviglioso delle macchine, e delle trasformazioni, e degl' incantesimi, molla sempre attivissima su gli animi della moltitudine. Riuscì dunque

que

que nell' intento che si prefisse, e si attenne poi da buon senno al sistema delle sue *fiabe*. Scrisse il *Corvo*, il *Re Cervo*, l' *Oselin bel verde*, i *Pitocchi*, i *Tre Aranci*, il *Principe Jennaro*, il *Mostro Turchino*, la *Dama serpente*. Le perturbazioni tragiche, le piacevolezze comiche, le favole anili, le metamorfosi a vista, un fondo di eloquenza poetica, e di riflessioni filosofiche concorsero a formare i nominati mostri teatrali lusinghevoli a sufficienza che sedussero il popolo Veneziano, sostennero in que' teatri il mal gusto, e distrussero l' edificio che aveva elevato il Goldoni. Il Gozzi ebbe un imitatore in Giuseppe Foppa.

Sembra che a toglier forza al falso argomento del Gozzi patrocinatore delle irregolarità, e stravaganze teatrali, uscita fosse da Bologna una nuova luce per richiamare il popolo alla buona commedia. Il marchese Francesco Albergati Capacelli, oltre alle traduzioni che fece delle tragedie francesi, calcando il dritto sentiero, pubblicò in Vene-

nezia in più volumi un *Nuovo Teatro Comico* composto di favole grandi e picciole, di uno o due atti, in versi ed in prosa. Singolarmente se ne applaudiscono il *Saggio Amico*, il *Prigioniero*, l'*Ospite infedele*, i *Pregiudizii del falso onore* ecc. Sulle scene de' comici Lombardi si videro più volte sempre acclamate, e tanto frutto essi ne raccolsero che dovevano guarirli degl' invecchiati abusi che fra essi regnavano. I teatri degli amatori dell' arte rappresentativa posseduta eminentemente dal marchese Albergati, non han lasciato di risonare delle commedie di questo cavaliere bene intenzionato al pari del Goldoni per la riforma delle scene italiane.

Il conte Pepoli cooperò parimente a conservare alla musa comica il festevole borzacchino. Ne' quattro tomi da me veduti del suo *Teatro* pubblicò quattro commedie in prosa: l'*Impresario* di due atti dipintura comica e naturale bene espressa: i *Pregiudizii dell' amor proprio* in tre atti, i cui

caratteri mi sembrano più studiati di quelli che la natura presenta, la *Scommessa* ossia la *Giardiniera di spirito* in tre atti, la quale supplisce colla scaltrezza all' effetto che producono *Pamela* e *Nanina* coll' amore, e con poco fa perdere la scommessa alla baronessa tirando il Contino di lui nipote a sposarla; i *Pazzarelli* ossia il *Cervello per amore* in due atti con ipotesi alquanto sforzate e con disviluppo poco naturale, che è non pertanto una piacevole dipintura di que' vaneggiamenti, che se non conducono sempre gli uomini ai mattarelli, ve gli appressano almeno. Trovasi nel tomo V che non vidi altre due commedie, il *Bel Circolo* ossia *l' Amico di sua Moglie*, ed il *Progettista*, nelle quali non dubito che vi si abbia ad ammirare la vivacità e l' arte all' autore non ignota di ben rilevare il ridicolo de' caratteri.

Il programma della corte di Parma che produsse cinque tragedie coronate, e ridestò in altri Italiani l' amore per la tragedia, non ha fornito al teatro

ita-

italiano che sole tre commedie. È ciò forse avvenuto perchè non tutti si adattano a scrivere commedie in versi e senza esser deboli e bassi, o senza elevarsi alla nota tragica? O perchè maggior difficoltà s' incontra in iscerre i tratti più espressivi dal vastissimo campo della natura come far debbe il comico poeta, che in calcare le orme del picciol numero di scrittori che il tragico prende a modelli? O perchè i grandi affetti son sottoposti a minor variazione coll' correr dell' età; là dove i costumi i caratteri le maniere cangiano sì spesso foggia e colore, onde avviene che gli scrittori comici passati possono di poco soccorrere i presenti? O finalmente perchè, come l' addita Orazio, la commedia porta seco un peso tanto maggiore quanto minore è l' indulgenza con cui è riguardata?

Ecco le tre commedie coronate in Parma: il *Prigioniero* già nominato dell' Albergati onorato colla *prima* corona del 1774: la *Marcia* dell' abate Francesco Marrucchi che nel 1775 otten-

[illegible] la *seconda* corona: e à la *Faustina* di Pietro Napoli-Signorelli cui si assegnò la *prima* corona del concorso del 1778 (a) questa commedia lontana

(a) L' indiscretezza dell' oscuro folliculario che prese il nome di *Verace* per antifrasi autore del *Colpo d' occhio sulla letteratura italiana* ch' egli vede a suo modo, ci obbligò nel 1790 a narrare ciò che abbiam taciuto tanti anni, ed oggi non istimiamo di sopprimere.

Fu la *Faustina* inviata al concorso del 1778, venne il dì prefisso alla decisione accademica, e non si premiò favola veruna; l'autore stampò la sua *Faustina* nel 1779. Nel prendere da Napoli la volta verso Madrid passa per Parma per domestici affari; e distribuisce di tal commedia alcune copie fra cavalieri e letterati che adornavano quella città. Peccato! gli fu detto; perchè avete stampata questa commedia? perchè non la mandaste al concorso? Il Sovrano è sommamente desideroso di veder qualche favola coronata, e questa vostra era appunto al caso. Erano gli stessi rispettabili giudici della Deputazione Accademica che ciò dicevano concordi ma separatamente. Come, signori, non avete avuta nelle mani questa favola manoscritta? Sei giudici distinti per

L' autore in seguito scrisse una commedia in due atti in versi intitolata la *Critica della Faustina* di un genere diverso, che pensava di produrre tra' suoi *Opuscoli Varii*, ma poi si astenne dal pubblicarla.

Nel 1781 compose il Napoli-Signorelli un' altra commedia tenera parimente in versi ed in cinque atti intitolata la *Tirannia domestica* ovvero la *Rachele*. Volle mostrare in essa come potevasi satireggiare comicamente l' abuso de' nobili e de' ricchi che gli contraffanno in tutto, i quali costringono le loro donzelle a chiudersi ne' chiostri

Or come il ridevole folliculario *Verace* osa entrare nelle intenzioni di un Sovrano che lo smentisce co' fatti? oltraggiare persone che egli non dovrebbe se non rispettare per tutte le ragioni? abusar dell' insolita pazienza del Napoli Signorelli? Sapesse almeno codesto pitocco della valle di Elicona che cosa sono le favole di *Mercier* e di Villi, e che cosa è la *Faustina*! Egli è il più deplorabile de' *Wasp*, de' *Freloni*, de' *Falloppa* e de' *Nicasii Melverme*

stri per non recare scapito alle sostanze della famiglia destinate a passare a' primogeniti. Simile disegno intrapresero in Francia gli autori della *Melania* e dell' *Eufemia*, ma con mal consiglio e con niun frutto ne fecero due rappresentazioni tragiche e lugubri senza merito e senza fortuna. Rimase la *Tirannia domestica* inedita sino al 1793 quando si è pubblicata nel terzo volume de' nominati nostri *Opuscoli*. Il matritense don *Leandro Fernandez de Moratin* trattenendosi in Bologna dopo i suoi viaggi in Francia, in Inghilterra e in Italia, ebbe in pensiere di tradurre tal commedia in castigliano. Ignoro presentemente se l'abbia eseguito; ma a' 14 di maggio del 1796 ne rimise all' autore per saggio alcune scene. Non increscerà per avventura a' leggitori di vederne uno squarcio e notare la corrispondenza della versione coll' originale. È tratto dalla nona scena dell' atto quarto. Il traduttore dà ad Eugenio e Rachele i nomi di *Carlos* ed *Isabel*.

ORIGINALE

Rachele

Oh momento fatal che mi rischiara,
Ma che il rigor del mio destin non
cangia!
E come oddio! tanti anni senza
scrivermi,
Senza avvisarmi!

Eugenio

Anzi i miei fogli invano
Al Duca indirizzai per te e per lui,
Alfin risolsi scrivere ad Emilio,
E di Rachele a lui novelle io chiesi,
E l' avvisai del mio ritorno ancora,

Rachele

Oimè, tutto comprendo! oh tirannia,
Come ben mascherasti il tuo sem-
biante.

Eugenio

Or che risolvi?

Rachele

Nulla a me rimane,
Eugenio, più a risolvere.

Eugenio?

Che dici?
E abbandonar mi vuoi?

Rachele

Non per un altro.

Eugenio

Nè mi vedrai mai più?

Rachele

Per nostra pace.

Eugenio

Pretendi dunque il mio morir?

Rachele

Non mai.

Anzi quei dì che la mia pena interna,

Che nel sen chiuderò torre mi debbe,

Implorerò dal ciel che a lui gli accresca,

Che fu parte di me... che di mia vita

Esser signor dovea... (sento morirmi!)...

Vivi, e di me ti risovvieni. E quando

Pur (che il dovrai) altra, non già più fida,

Ma più felice, occuperà quel loco...

Eugenio

Ah tu vuoi che a tuoi piedi io versi l' alma!

Ra-

Rachele

Dì: Rachel meritò miglior ventura.

Eugenio

No, non sperar ch' Eugenio soprav-
viva
Alla perdita tua.

Rachele

Saprà Rachele,
S' è ver che nel tuo petto ancor
comanda . . .
Ma par che a questa parte i pas-
si volga
La Contessa col padre . . addio . . .

Eugenio

Mi lasci? . . .
Per un capriccio!

Rachele

Per una parola . . .
E per un tradimento!

Eugenio

Addio . . .

Rac.)
Eug.)

Per sempre!

Eugenio

Oh chi potesse senza trasgredire

Il comando di lei spirar sul punto!

Rachele

È svanita ogni speme!

Eugenio

Io l' ho perduta!

TRADUZIONE

Isabel

» Desengaño cruel, que no amenora
» mi desdicha fatal? Ay Dios! y como
» pasar sin escribirme tantos años,
» sin avisarme?

Carlos

» Te escribi mil vezes
» dirigiendo las cartas à tu padre.
» Todo fue inutil! à tu hermano embio
» las ultimas, y en ellas le pedia
» noticias de Isabel, y le avisaba
» de mi venida.

Isabel

Ay Dios! ya lo comprehendo
» Como ha sabido un proceder tirano
» con astucias cubrir!

Carlos

» Y què resuelves.

Isabel

» En esta situacion nada me queda
» que resolver.

Carlos

» Ay triste, y me abandonas?

Isabel

» Por otro no,

Carlos

» Que no he de verte nunca?

Isabel

» Nuestra quietud lo pide.

Carlos

» Con que debo
» morir, y tu lo mandas?

Isabel

» No, no pienses
» que yo procure tal: antes llegando
» al punto extremo de mi vida, opresa
, de este oculto dolor, pedirè al cielo
» que alargue el curso à la de aquel
que ha sido
» dulce parte de mi... que ser debia
» de mis acciones dueño. Ay vive,
y siempre
» de mi te acuerda... Yo fallezco!
y quando

» (que

» (que al fin asi ha de ser) otra dichosa
» mas que yo, no mas fiel, ocupar logre
» a quel lugar . . .

Carlos

» Ay ! tu quieres que espire
» de dolor à tus pies !

Isabel

» Di : la cuitada
» Isabel mereciò mejor destino !

Carlos

» No esperes, no, que si te pierdo, yo viva.

Isabel

» Si algun dominio sobre ti conservo,
» Yo sabrè . . . Mas parece que à esta parte
» mi padre y la Condesa . . . A Dios

Carlos

Me dejas
» asi por un capricho !

Isabel

No, por una
» palabra que . . . por un aleve engaño!

Carlos

» A dios!

Isabel) y para siempre!
Carlos)

Carlos

Oh quien pudiera

» sin ofenderla mas, morir al punto!

Isabel

» No ay esperanza, no!

Carlos

» Yo la he perdido!

Oltre le nominate produsse l'autore in due atti in prosa la *Commedia Nuova* tradotta dal castigliano dalla *Comedia Nueba* del lodato Leandro *de Moratin*. Il Signorelli segue l'originale, usando solo di qualche libertà nel rilevare vie più i piacevoli caratteri di *Donna Rosina* e *Don Ermogene* (a).

I

(a) Trovasi tal commedia impressa nel IV volumetto de' riferiti nostri *Opuscoli Varii* pubblicato nel 1795. Qualche commedia di *Picard* e del lodato *Moratin*, tradotta dal medesimo trovasi nell'*Anno Teatrale* pubblicato in Venezia nel secolo XIX. Ma non mai l'autore ha permesso che si pubblicassero per le stampe le sue

com-

I commedianti riceverono un nuovo soccorso dall' esgesuita piemontese Camillo Federici. Commediante infelice a cagione (dicesi) della sua figura, per riparare a i torti di questa con l' ingegno, prese a scrivere commedie di più specie per l' ottima compagnia lombarda di Giuseppe Pelandi, delle quali ancora oggi si vede una parte ripetersi in qualche paese. Nell' edizione prima di Torino del 1793 e 1794 s' impressero in sei volumi, e si reimpressero nel 1794 in Firenze. Non pare che il maggior trionfo dell' autore provenga dalla piacevolezza e dalla forza comica. Conduce però spesso varie situazioni interessanti, rileva con vigore la culta bricconeria e insinua la morale e la virtù. Le sue favole tutte in prosa, eccetto una, sono di genere differenti. Alcune sono *lagrimanti*, alcuna *tragica*, altre ripiene

---

commedie in prosa il *Nemico Generoso*, gli *Amici del Tempo buono*, i *Due Avventurieri*, l' *Intoppo inaspettato*, la *Bacchettona* ecc. ecc.

ne di *apparenze alla spagnuola*, varie *romanzesche*, e molte *comiche*. Le lagrimanti sono: 1 il *Cappello parlante*, ossia l' *Elvira di Vitry*, in cui trovansi motteggi comici misti a situazioni lugubri e tragiche; 2 il *Ciabattino consolatore de' disperati* che prende il titolo da un personaggio episodico, ed ha caratteri comici uniti ad eccessi di disperazione che oltrepassano i confini della commedia, presentando in Carlo Sundler un ritratto di quel padre che nella favola francese l' *Umanità* si trasporta ad assalire un uomo di notte in una piazza pubblica per procacciar soccorso alla propria famiglia; 3 il *Giudice del proprio delitto* fatto per niun conto comico di personaggi famigliari; 4 *Totila*, o i *Visigoti* tratta da alcune commedie spagnuole ed inglesi e dalla *Caccia di Errico IV*, e vi si osserva con rincrescimento una deflorazione violenta. *Lo Schiavo* è favola totalmente tragica e scritta in versi; ma vi si scorgono varii intoppi nella traccia, ne' caratteri e nel piano. Le favole ripiene di

di apparenze sono: 1 il *Tempo e la Ragione*, che si chiama *allegoria comica*, e v' intervengono esseri allegorici come Incostanza, Astrea, Capriccio, Ragione, Tempo, Scrutinio segretario del Tempo, Errore. Vi si vede la reggia di Astrea, quella della Fortuna, la Spezieria del Tempo, l' officina dell' Errore, il gabinetto della Verità; 2 di apparenze ed allegorie non è men ricca la favola detta il *Dervis o Savio di Babilonia*, in cui veggonsi Genii, Ninfe la Disperazione, una Principessa che prende le spoglie della Gratitudine. Vi apparisce la selva de' Magi, ed in uno specchio grande veggonsi gli eventi che stanno accadendo altrove a' personaggi lontani. Le favole romanzesche sono: 1 la *Vedova di prima notte*, nella quale chiama l' attenzione la sesta scena dell' atto IV, in cui avviene l' abboccamento della donna con un suo antico amante che in arrivare la trova maritata con un altro, il quale si scopre fratello di lei; cosicchè il non aver voluto la donna unirsi col marito fortuna-

natamente ha impedito l' incestuoso congiungimento di un fratello con la sorella; 2 l' *Uomo migliorato da' rimorsi*, in cui interessa il brigadiere Senval colla sua beneficenza e col ravvedimento de' suoi passati errori; 3 la *Disgrazia prova gli amici*, in cui si trova la dipintura di un buon ministro che esperimenta tutte le umiliazioni da' malvagi che lo credono disgraziato; 4 l' *Udienza* ove si dimostra il vantaggio che reca al Sovrano ed a' popoli la benignità de' principi che ascoltano di presenza le suppliche de' vassalli, esponendosi alla vista un ministro tiranno ed empio che trattiene il giovane principe in dissipazioni e piaceri, perchè lasci a lui opprimere a sua posta i popoli con enormi ingiustizie; ma il principe d' ottima indole allo spettacolo di un indigente si scuote, risolve di udire di faccia a faccia i vassalli, e coll' udienza che stabilisce scopre gli sconcerti dello stato e la malvagità del ministro che vien punito; 5 il *Tempo fa giustizia a tutti* favola di due antichi abbandoni e di ri-

riconoscimenti, in cui è dipinto un libertino che si colma di delitti per le donne, e che in procinto di eseguire un ratto riconosce l' abbandonata sua amante e suo figlio e si ravvede. Sono poi piacevoli commedie di caratteri le seguenti: 1 i *Pregiudizii de' paesi piccioli*, nella qual favola si rileva la ridicolezza de' paesi provinciali pieni di nuovi nobili divenuti tali per danaro di plebei che erano, e schivi ed orgogliosi ricusano di ammettere ne' loro casini un uffiziale che non è meno che l'Imperadore; 2 i *Falsi Galantuomini*, nella qual commedia anche va incognito un sovrano, e scopre le bricconerie di molti birbanti che prendono il nome di galantuomini, e le ingiustizie e le oppressioni onde tiranneggia un presidente che riduce all' ultimo esterminio un innocente colla speranza di acquistarne la moglie; 3 l' *Avvertimento alle maritate* dipintura di un giovane ingannato da un don Geronimo che lo aliena da una buona moglie, l' avvolge in dissipazioni, in debiti, in prodigalità, gli

pre-

presta con esorbitanti usure sotto un nome supposto, e lo riduce all'orlo del precipizio; ed a tanti sconcerti ripara la moglie colla propria dote e saviezza; 4 l'*Avviso ai maritati*, ossia la *Correzione delle mogli capricciose*, nella quale una dama vana, indocile, ritrosa, inobediente vien trasformata in umile, rassegnata e modesta negli abiti e nelle maniere da un ricco uffiziale che la sposa, l'allontana da tutto ciò che prima a lei piaceva, e mostrando con forza un apparente rigore alla bella prima, la guarisce; solo in tal favola si mira come ozioso il personaggio del conte Ippolito, e si fa credere morto, e nulla poi produce per l'argomento; 5 la *Filosofia de' birbanti* ripiena, forse troppo, di caratteri comici, fra quali anche si vede incognito un Duca di Borgogna; 6 *Non contar gli anni a una donna* si aggira sul risentimento di una giovane innamorata, il cui amante ha avuta l'imprudenza di contraddirla (allorchè ella diceva di avere anni ventidue di età) e di soste-

ne-

mere che ne contava ben ventisette; i parenti si adoprano per calmarla, ma in fine prende l'amante a lor consiglio una freddezza ed indifferenza apparente, ella ne smania, vuol ricondurlo al suo amore, e finge di essersi avvelenata; la menzogna si scopre e n'è derisa, e calmata al fine sposa il suo amante; 7 la *Fanatica per ambizione* di quattro atti rappresenta una figliuola d'un ricco negoziante, la quale presa da matta vanità e da superbia intollerabile disprezza chiunque aspira alle sue nozze, dice a tutti sul viso i lor difetti, e se ne concilia l'odio; uno di essi la tratta con pari alterigia ed insolenza, la rimprovera alla sua volta e la mortifica; avviene il cangiamento di lei per un fallimento apparente del padre e per l'abbandono e l'alienazione di tutti quelli che la bramavano quando era ricca; 8 il *Matrimonio in maschera* è un capriccio di una signora che s'intalenta di sperimentare se un cavaliere che ella ama, saprebbe ravvisarla e distinguerla a viso nudo in una festa di bal-

ballo, non avendogli mai parlato senza maschera; a forza di tali ipotesi condotte con circostanze poco verisimili ella si assicura d' essere amata, si smaschera e lo sposa; 9 la *Cambiale di matrimonio*, ossia la *Semplicità* favola poco vivace e piacevole rappresenta l'avarizia di un negoziante Inglese di Europa, e la semplicità di un Inglese di America; l' Europeo accetta la commissione di trovare all' Americano una sposa e pensa di dargli sua figlia, la quale è già prevenuta di un altro; l' Americano zotico nelle maniere ma semplice e benefico all' intendere le ripugnanze della sposa per lui a cagione del giovane che ella ama benchè privo di beni, risolve di fornirgli i mezzi da soddisfare l'avarizia del padre di lei colle proprie ricchezze; ma uno zio del giovane più ricco dell' Americano gli dona il suo, e tutto si calma. Questo novello scrittore drammatico continuò più anni a provvedere le compagnie comiche lombarde di favole che quando con tinte comiche e quando con apparenze e de-

co-

corazioni tirò il concorso in Italia.

L' autore delle tragedie del *Gerbino e del Corradino* volle scrivere anche una commedia che intitolò *Emilia*, in versi, ed in cinque atti recitata da' commedianti del Teatro de' Fiorentini in Napoli, che fu solennemente fischiata. S' impresse indi nel 1792 pel Raimondi con doppio epigrafe di due passi di Terenzio, i quali col testimone dell' autore ne comprovano la caduta mortale. L' impressione giustificò il giudizio del pubblico che la derise.

Il conte Alessandro Savioli produsse in Trento nel 1793 il *Pregiudizio della Nobiltà* commedia in tre atti mentovata nel giornale della *Letteratura Italiana* di Mantova. Il sig. Gherardo de Rossi Romano, uomo di lettere ben distinto, ha pubblicati quattro tomi di commedie scritte con intelligenza dell' arte. Altre quattro se ne hanno del conte Tommasino Soardi veneziano in prosa ed in versi. Allora che le riferite commedie videro la luce, ed alcuni anni dapoi, non mi permisero di ve-

vederle le vicende che mi agitarono; e così non posso oggi qui rammemorarne altro, e mi attengo alla riputazione letteraria che godono meritamente i loro rispettabili autori.

Per compiere la narrazione delle commedie uscite negli ultimi lustri del passato secolo, e ne' due primi del presente, rimane a parlarsi di due riputati Italiani, cioè del conte Giovanni Giraud romano, e dell' insigne conte Vittorio Alfieri, i quali per sentieri ben diversi colsero non volgari palme, dietro la scorta di Talia.

Il *Giraud* fe imprimere in Roma presso Beurliè nel 1808 in quattro volumi in ottavo le sue commedie dopo di averle vedute in diverse città d'Italia rappresentate, e quasi tutte applaudite e ripetute. L' indicata edizione trovasi dall' autore arricchita della storia particolare di ciascuna, dell' esposizione delle critiche sofferte e delle difese, ed oltreacciò di alcune particolari istruzioni agli attori per l' esecuzione di ogni favola.

Ogni

* Ogni tomo contiene due commedie ed una farsa. Trovansi nel I l' *Ajo nell' imbarazzo* in tre atti recitata in Roma, il *Pronosticante fanatico* in tre atti ancora quivi recitata nel 1808, e la *Conversazione al bujo* in un atto solo scritta nel 1804 per alcuni dilettanti. La continuata riuscita della prima distrusse ogni efimera opposizione de' criticastri. I caratteri del marchese Giulio, dell' Ajo Don Gregorio, e di Gilda tenera moglie e madre hanno un colorito sommamente espressivo. L' eccellente atto primo è seguito dal secondo, che io trovo importantissimo per l' azione condotta con ogni verisimiglianza, il quale prepara la desiderata catastrofe del terzo. Forte e conveniente al carattere del marchese Giulio, è il colpo di scena che mena una situazione interessante. Il padre trasportato dalla collera alla notizia del maritaggio del figlio è in procinto di maledirlo, e Gilda che stà ascoltando esce impetuosa, e l' impedisce di profferire, e minaccia di trucidare piuttosto il pro-

prio figliuolino. *Che fate scellerata?* le dice il marchese atterrito, *e siete madre?* E Gilda: *E voi che fate? e siete padre?* Questa risposta inaspettata lo scuote, lo corregge, ed apporta il lieto fine dell' azione, e dell' imbarazzo dell' Ajo. Il *Pronosticante fanatico* è una comica sferza contro la ridicola presunzione di taluni che presumono di tutto antivedere come uomini di mondo. Simile ridicolezza si communica in certo modo anche alla figliuola di Gaudenzio pronosticante, e contribuisce a sostenere un equivoco, per cui si conchiudono le nozze del Capitano de Volage venuto ad annunziare la morte di un altro, con cui si erano prima trattate per lettere. Il dialogo proprio e naturale seconda felicemente i caratteri delle persone imitate. La farsetta che accompagna le due commedie, rappresenta la combinazione di sei persone in una stanza introdotte a trattenersi al bujo, che produce tre paja di nozze. Nulla ha di nuovo, ma non lascia di far ridere.

Uscì

Uscirono nel tomo secondo le *Gelosie per equivoco*, l'*Ingenua ingannata*, l'*Innamorato al tormento*. È fondata la prima sull' equivoco del ritratto del *Cocu immaginaire* di *Moliere*, tratto per altro da una commedia Italiana del XVI secolo, e maneggiato altresì comicamente dal Fagiuoli. Il *Giraud* tanti equivoci combinò insieme che ad un comico intelligente parvero troppi per tre soli atti, e l'autore che nel 1799 così divisa l'avea, la prolongò sino a cinque; maturatone poscia di nuovo il piano tornò a riscriverla in tre, e così comparve sulle scene nel 1807, e fu applaudita. L'*Ingenua in periglio* divisa in cinque atti, si recitò la prima volta in Modena con successo nel 1807; in Bologna però ed altrove fu accolta meno favorevolmente, ed in Roma se ne vietò la rappresentazione, benchè si permise d'imprimersi. L'artificio di un malvagio impostore trascina un giovine nobile ad abbandonar la moglie con una calunnia, ed a tirare nel pro-

prio feudo un villano con dichiararlo suo Intendente per tirarlo colla fanciulla la Nannina nella propria casa, cui fa sperare di sposarla. V' ha certo comico che piace, un colorito che interessa; ma qualche durezza nel corso dell' azione la soggetta a critiche talvolta ragionevoli. Certo è che il pericolo e l' inganno tessuto all' *Ingenua* vicina ad esser vittima della seduzione, l' indignazione che produce l' abbandono della virtuosa Teresa e la perversità di Don Bastiano, danno a questa favola un' aria men piacevole che seriosa. L' autore stesso parmi che la diffinisca sagacemente: *io la credo difettosa secondo i principii dell' arte*, ma *la tengo per una commedia di buon effetto*, e *scritta con sufficiente artificio e cognizione di teatro*. La commedia in un atto che chiude questo tomo, l' *Innamorato al tormento*, rappresenta una vedova accorta che lusinga uno spagnuolo vanaglorioso per mettere a prova e tormentare un innamorato per cui al fine si dichiara. L' au-

autore adoratore del merito del Goldoni forse potè avere in mira la di lui *Vedova scaltra*, benchè se n' è per varii riguardi non infelicemente allontanato. Sembra che l' azione si acceleri troppo per farsene vedere lo scioglimento.

Trovansi nel tomo III l' *Innocente in periglio*, la *Capricciosa confusa*, commedie, e la farsa il *Merlo al vischio*. La prima in cinque atti acclamata in Roma, nel 1807 non piacque altrove. Il titolo non manifesta il personaggio innocente in pericolo. È Gerardo o Anicleto? Il primo in effetto ha ucciso un uomo benchè per difesa di se stesso e dell' onore della moglie: il secondo stolto villano perfettamente innocente è in procinto di esser fucilato. Le critiche che se ne fecero non bene si distruggono per le difese addotte. È una pretta commedia lagrimante, in cui al dire del medesimo autore, *sono in contrasto le lagrime e le risa*, essendo stata scritta nel *furore della lettura de' drammi sentimentali*.

La *Capricciosa confusa* parimente in cinque atti si scrisse per una particolar società di dilettanti. Tra le commedie di carattere dee contarsi come buona. Il *Merlo al vischio*. Questo proverbio indica la sostanza della farsetta in un atto che conchiude il tomo III. Un evento famigliare istorico accresciuto con acconci episodii la fe nascere. Non si è mai rappresentata; ma non dispiacerà per avventura sulle scene il vedere un merlotto preso dagli artificii di donne intriganti.

Contiene il tomo IV la *Ciarliera indispettita* o sia il *Padre prudente* in tre atti, la *Frenetica compassionevole*, o sia gli *Effetti della violenza* in cinque, e la *Casa disabitata* in un atto. Ottima commedia sembrami la prima e piacevole ed interessante nella semplicità e notabile pel carattere di Adelaide in cui l' amore del genitore fa chiudere nell' intimo del suo cuore la passione che la divora per Filiberto. Nè chiama meno l' attenzione di chi legge o ascolta la prudenza di

Alessandro che sa rimettere l'ordine in sua casa colla prudenza e la dolcezza. Si recitò con applauso la prima volta nel 1808 in Roma. Ma la seconda recitata in Roma pur nel medesimo anno è una favola lugubre che l'istesso autore esitava, se dovesse nominarla *comica*, *drammatica* o *neutra*; è uno de' drammi lagrimanti indeterminati al pianto ed al riso, con l'aggiunta di una pazzia tanto difficile ad ottenersene con pari sollecitudine la guarigione, senza la quale non può seguirne lo scioglimento sperato di lieto fine. La *Casa disabitata* recitata in Siena con molto applauso merita trà le farse ben congegnate luogo distinto.

Rilevasi dalle riferite commedie che l'Italia in questi ultimi tempi possiede nel conte Giraud uno scrittore comico non volgare e da collocarsi tra' primi che brillarono fra noi in tal carriera. Non può negarglisi somma conoscenza del teatro e perizia del mondo. Da queste sorgenti nascono i suoi piani con arte e verosimiglianza ravviluppati e di-

e disciolti, i caratteri maestrevolmente delineati e coloriti, gli argomenti sempre interessanti. Avvicinandosi al Goldoni nel ritrarre i costumi correnti e le passioni e le ridicolezze della vita privata, non cade mai nel dialogo in tirate istrioniche. Sorpassa il Federici anche allora che costui calza acconciamente il comico borzacchino, nè sulle di lui tracce o del Gozzi ricorre alle apparenze, agl' incantesimi, alle trasformazioni a vista. Gareggia col riputato Albergati nell' imitar dalla natura e ne scansa alcune lungherie. Passiamo alle commedie postume del nostro gran tragico di Asti.

Ne abbiamo sei commedie con la seguente epigrafe,

Giovine piansi, or vecchio ormai vò ridere.

Ma egli ride sul gusto di Aristofane trattando materie politiche, e solo se ne diparte perchè non nomina punto i satireggiati come faceva il comico di Atene. Le prime quattro si occupano dell' oggetto medesimo politico, e s' in-

ti-

tolano: l'*Uno*, i *Pochi*, i *Troppi*, *Antidoto*. La prima porta per epigrafe, il v. 748 dell'*Antigone* di Sofocle.

Πόλις γαρ ουκ εσθ' ητις ανδρός εσθ' ENO,

Città non è, se l'ha in balia sol Uno.

Si figura che debba darsi il sovrano alla Persia, e che i Grandi discordino nella scelta del Governo, volendo altri nominare un successore a Cambise e Smerdi, altri creare una oligarchia, altri una democrazia. Dario, è il personaggio principale che tira a se i voti discordi per mezzo di un responso che destina per re colui tra' Grandi che abbia un cavallo che saluti il sol che nasce prima degli altri. Contansi tra gli attori un Indovino, un Gran Sacerdote, uno Stallone e Chesballèno cavallo che parla co' nitriti. È scritta come le altre in toscano con pienezza di riboboli e idiotismi, e con alcune bassezze e sudicerie. Può vedersene la versificazione nel passo che soggiungo, in

in cui Gabria parla agli altri Grandi:

Voi tre

Non siete punto di un parer diverso,
Sol di diversa chiacchiera. Lo stesso
Ciascun di voi vorria sotto altra
maschera.
Levinmoela. Regnar da Re vuol Dario;
E da magnate regnar Megabise;
E regnar vuol da savernajo Orcane;
E Gabria vuol (diretevoi senz' altro)
Regnar anch'ei. Dirollo? Da Liber-Uomo
Sovra, me messo, e sotto niun di voi.

I *Pochi*. Porta il motto da farsi

Pochi potenti
Molti insolenti.

Vi satireggia l'autore i costumi moderni de' nobili, de' pretesi ottimati e de' plebei ricchi e insolenti, nel dipingere le contese de' Patrizi e de' plebei di Roma antica. I Gracchi proteggono un plebeo per farlo riuscir Console a Fabio

sostiene se stesso per divenirlo. Al primo incontro Tiberio grande oratore è superato da Fabio che nella seconda contesa è dichiarato Console. Una delle scene più pregevoli è l'abboccamento di Terza moglie di Fabio figlia di un Equite con Cornelia madre de' Gracchi figlia di Scipione che ad ogni parola scipioneggia.

I *Troppi*. Intervengono in questa terza commedia Alessandro il Macedone con Statira e Rossane sue mogli, Aristotile, Crito, Efestione, Antipatro, un filosofo Indiano, un Gran Maestro di Cerimonie, e Demostene ed Eschine ed altri otto Oratori Ateniesi. Questi si descrivono sudici, presuntuosi, che si pavoneggiano di esser liberi, e disprezzano gli altri come schiavi; quando però si tratta di mangiare a spese de' Persiani, sono intemperanti nel bere e nel mangiare, e rubano due poculi di argento. Eschine gli esorta a disuntar le loro barbacce, ed unguentare i loro capegli, per evitare che in Corte si rida di loro a scherno di Ate-

tene *eccelsa*. Trattandosi di andare all' udienza Demostene fa loro sapere che volendo presentarsi ad Alessandro debbono prosternarsi e adorarlo all' Asiatica. Prosternarci noi? Noi Greci a un Re! Inutilmente Aristotile cerca persuaderli. Si discute in qual modo possano i Greci accomodarsi alla cerimonia senza abbassarsi con vergogna della Grecia. Statira in sì grave frangente prende la parte de' Greci, mentre Rossane si dichiara contro di loro presso Alessandro. Aristotile propone un mezzo termine, cioè

Che in bel mezzo dell' elmo il Re
si appicchi
Tutta armata, e con l' egida una
bella
Pallade maestosa.

I Greci introdotti si prostreranno, non al Re, ma alla Dea, e così all' apparenza adempiranno alla cerimonia. A ciò aggiunge Alessandro che a Demostene si diano venti talenti Dorici, conchiudendo che

Noi

Noi frattanto
Pomposamente ad onorar pensiamo
La maestà del Popolo d' Atene.
Demostene palesa la guisa di adempiere all' adorazione senza pregiudizio della Grecia, e gli Oratori se ne dichiarano contenti. Il Cerimoniere porta rasi, barbe, cinture ecc. onde rassettare men porcamente gli Ateniesi. Nella scena quarta dell' atto III si alza un telone, e comparisce Alessandro in trono fralle mogli ed i cortigiani. Al suono delle trombe Demostene si prostra con tutti gli Oratori. Ma nell' elmo di Alessandro in vece di una Pallade si trova un Gufo coll' ali spiegate che volge la coda al volgo. Demostene aringa, ed Eschine aggiugne:
Alta ed eterna,
Esimio Re, sua gratitudin vera
Ti sacrerà per la salvata intatta
Sua libertà la non mai serva Atene.
Rossane, *Non mai serva?* Efestione,
Che favole! Antipatro, *Impostori!*
Efest. *Serva sempre dei pessimi*. Antipatro, *E tiranna*

De'

De' buoni tutti sempre.

Demostene poi dice ad Alessandro,

Ti fo noto
Che a pieni voti ogni di lei Tribù
Suo cittadin volendoti, eleggevati
Spontaneamente suo perpetuo e primo
Arconte.

I Greci ridono, ed i Persiani tumultuano. Si promulghi, dice Alessandro

Che Atene or fammi e Cittadino e Arconte.

E l invita ad un banchetto i due Capi degli Oratori dicendo,

Colà mi avrete e Cittadino e Arconte.

Nell' atto IV dopo un pettegolezzo di Statira e Rossane, siegue il banchetto, nel quale esse non intervengono. È ammesso anche Calamo filosofo Indiano; ma non essendovi donna veruna, Alessandro dice,

Certo noi quì Saggi siam troppi, e spesso
Tanta Sapienza termina in pazzie.
Ma si mangi, sarà quel che sarà.

Cli-

lito in mezzo all'adulazione degli al-
i lancia de' motti che feriscono il Re,
he lo richiama con dolcezza. Clito
on cessa; tutti con Aristotile applau-
ono all'umanità di Alessandro; Clito
empreppiù imperversa con insolenze a
l segno, che Alessandro lo fa cac-
iare; Clito l'insulta e lo chiama ti-
anno, Alessandro l'insegue, e dentro
'uccide, e se ne pente da poi. Anti-
atro esclama contro i Sapienti Ateniesi:

Insuperabil sorga
Doppio un muro di bronzo infra i filosofi
E la Corte ed il Re. Da noi diverse
Bestie voi siete, e abbiam mestier diverso;
Banchetto filosofico-reale
Mostro è risibil che finisce in pianto.

Nell'atto V contrastano Eschine e De-
mostene; sono essi invitati alla cerimo-
nia di Calamo che vuole bruciarsi; s'
incaminano, ma si annunzia che egli si
è gittato nella pira tre ore prima. Si
previene che il Re gli congeda, e che

egli stesso si accinge a partire.

Demostene. *Oimè per dove?*

Eschine. *Forse in Atene ei ci precede?* Efestione, *Or no,*
Ch' ei sconsolato del suo Clito è troppo.
Per ingannare e alleviare alquanto
Il duol profondo suo, spingere or vuole
Su l' infida Persepoli il suo esercito,
Ne omai lasciarvi pietra sopra pietra.

Demostene. *Regio è il sollievo.*

Tutti si risolvono a partire e gridano uscendo in tumulto, *Atene, Atene, Atene.* Antipatro dice, *Al diavol tutti,* Efestione, *E al diavol, spero, Atene,*

Aristotile. *Li fa esser tali il popolar Governo.*

Antipatro. *Durato han troppo.* Efestione. *E rei son troppo.* Antipatro. *E Troppi.*

L' *Antidoto* ha per epigrafe,

Tre

Tre veleni rimesta, avrai l'Antidoto.

Vi precede un'osservazione dell'editore, che ci fa sapere che l'autore spiega la sua intenzione, con questa commedia, di scegliere il meglio di ogni sistema governativo per creare l'ottimo. Nota altresì che l'Alfieri medesimo scrisse nella sua *Vita*: *che sino dal* 1800 *egli ideò ad un parto le sue sei commedie*, delle quali *le prime quattro chiama una sola commedia divisa in quattro*, *perchè tendenti tutte ad uno scopo solo ma per mezzi diversi*. Spiega in altro l'Alfieri e per lui l'editore il fine avuto nel comporle, dicendo di aver preso unicamente a *deridere e ad emendar l'uomo*, *ma non l'uomo d'Italia più che di Francia o di Persia*; *non quello del* 1800 *più che quello del* 1500 o *del* 2000. Soggiugne specialmente che *le quattro commedie prime sono adattabili ad ogni tempo*, *luogo e costume*.

La scena dell'*Antidoto* si finge nell'iso-

l'isole Orcadi nelle case di Pigliatutto, di Rimestino Pigliapoco, e quindi nella spiaggia del mare. Intervengono in essa: Pigliatutto, Piglianchella sua moglie, Rimestino e Borione e Tarantella Pigliapoco, e Gonfalona e Graziosina loro mogli, una Levatrice moglie del mago Pigliasello, Impetone Guastatutto, Misach mago dell'Arabia, e le Ombre di Dario, di Cajo Gracco e di Demostene. Il punto dell'azione si è l'attendersi il parto di Piglianchella. La fazione Pigliapoco ne freme temendo di esserne sempre più maltrattata. I Pigliatutto sono gonfi del ritrovato della *Rete* che piglia i pesci a staja, e disprezzano i pescatori d'amo. Graziosina e Gonfalona attendono la loro vendetta da un incantesimo preparato dalla levatrice Saviona. Si fa l'incantesimo con chiodelli e chiodoni conficcando gli sportelli del tabernacolo, e sperano d'impedire il parto di Piglianchella. Nell'atto II si sente Piglianchella in travaglio per partorire. Si riferisce il naufragio di una nave, da cui si sappe-

pena salvato un uomo, il quale parla un linguaggio ignoto, benchè non ignori egli quello delle Orcadi. Nell' atto III viene quest' uomo che è il Mago Mischach, con Tarantella per vedere Pigliatutto. Dicegli Tarantella che per ora è nell' imbarazzo del parto difficile della moglie. Mischach se ne mostra inteso come di tutt' altro che passa nell' isola. Si abbocca con Pigliatutto, cui dice che egli è odiato a cagione del ritrovato della rete, e che la fazione mal' affetta ha tramato un incantesimo per cui la moglie non può partorire. Di poi l' esorta a sperare, dipendendo da lui stesso il rimedio: sol che tu scelga qual prole più desideri. Se sceglie un maschio, maschio sarà, ma in qualche parte mostruoso. Aggiugne che il padre può scegliere tre varie forme di mostri: 1 un *figlio perfettissimo di mente e anco di corpo, se non quanto gli mancheranno ambe le gambe*; 2 o uno che avrà le gambe, ma *avrà tre teste senza le mani*; 3 o un mostro di *gran forza di corpo ma senza testa*. Gli

previene però che il senza gambe farà tagliar le gambe a tutti per adattarsele; onde chi resterà congiurerà contro di lui per ucciderlo; il mostro senza mani di tre teste non soffrirà che altri abbia mani; il senza testa infine appiccicherà al suo busto ogni più iniqua testa. Mischach nel quarto atto fa l' evocazione de' morti per prenderne consiglio. Ordina prima in forza della sua bacchetta che sorga primiera l' Ombra di Dario, e lo prega a dire quale scelta egli farebbe per se stesso. Io scelsi per me il mostro senza gambe; esorto però Pigliatutto a *scerre quel senza testa*, ma nol persuade. Il mago fa venire l' Ombra di Cajo Gracco, la quale consiglia a scegliere il *senza gambe*. Finalmente si fa venire l' Ombra di Demostene che dice: *Scegli il Tre teste*. Pigliatutto disprezza l' avviso di tutte le Ombre ed ogni loro ragione. Al fine sparite le apparenze Mischach gli dice che delle tre opinioni semivere e semifalse è *formata*

Già dal destino, o Pigliatutto, è sculta

El-

Ella è in eterno, la tua egregia scelta
Che di lor mista nasce. Ecco sparite
A un tratto l' Ombre e stritolati i marmi
È uscita in luce la tua esimia prole.

In fatti allo strepito di tuoni e lampi tutti fuggono, e Piglianchella partorisce. In una spiaggia di mare nell' atto V i Guastatutto ed i Pigliapoco si uniscono per assalir Pigliatutto; ma vengono fra loro a contesa, ciascuno pretendendo alla rete. Viene la notizia del parto già seguito di una bellissima fanciulla, la quale nascendo è cresciuta subito in una donzella di venti anni. Nell' ultima scena viene Pigliatutto, Mischach e la Neonata. Mischach esorta tutti ad ascoltare la Neonata, la quale spiega a quai patti promette

Felici fargli, prodi, ottimi e giusti.

Ella dice: ristringo in una le quattro parole. *Farvi or prometto* LIBERI. Volta indi al padre lo loda di non aver vo-

 lu-

luto scerre alcuno de' tre mostri. Ognuno da se stato sarebbe un terribil malanno, ma *frammisti*

Immedesmati l' un nell' altro essi hanno

Or procreato me. Voi dunque omai

Vostre tre classi immedesmando.

Tutti detestano questa mescolanza, ma Mischach minaccia di addoppiare lo scoppio de' tuoni ec. La Neonata ordina che si acquetino. Voi tutti, lor dice, di mia mano misti, stacciati, rimpastati già state per farvi *un Antidoto divino*

Contro que' vizii e sudiciumi stessi

Ch' eran già vostra essenza.

Abbiansi i Guastatutto come poveri l' uso della rete; i Pigliapoco la cura di rattopparla e custodirla; Pigliatutto che l' ha inventata, ne sarà l' arbitro. E se i miei figli o io vorremo *ad arbitrio*

Negarle il marchio, o darla a questi e torla

A quelli? Neonata. *Allor te la torrebber tutti.*

Pigliatutto è il primo a giurare l'osservanza de' patti della figlia, e tutti lo seguitano e giurano. Rimane solo, dice Pigliatutto, o figlia, a darti un nome per onorarti, e rendere a tutti nota la tua deità. Neonata ripiglia:

In fin che saggi
Sarete voi di possedermi soli
Voi paghi appien, non m' imporrete nome.
Ma se Opulenza, e la fatal sua figlia
Insolenza, vi fanno ebbri di entrambe,
Me nomerete allora LIBERTA'.
Stolti ch' io allor con voi non son già più.

La *Finestrina* è la V commedia dell'Alfieri. L' azione passa nella casa di Plutone e negli Elisii. Interloquiscono i tre Giudici dell' inferno, Mercurio, Maometto, Cadigia sua moglie, ed altre due sue mogli, Confucio, Saturnisco, Lunatina, Ombre varie, fralle quali quella di Omero che solo parla, Coro di Ombre.

M...

Mercurio per comando di Giove vie-
ne a spiare la condotta de' tre Giudici
infernali; ne osserva la poltroneria, e ne
disapprova l' indulgenza, e la facilità
con cui mandano le anime agli Elisii
benchè immeritevoli. Minosse si discol-
pa su gli altri due, e persuade Mercu-
rio ad assistere a qualche giudizio. Si
presenta un abitante gigantone di Sa-
turno, e vien giudicato su i fatti, non
su i pensieri. Egli era Re in quel pia-
neta de' 637 che ve ne sono, ed avea
sotto di se 138 milioni di vassalli, i
quali giacevano involti in un perpe-
tuo freddissimo bujo ed inverno. Egli
pensò di avvicinare al possibile il pia-
neta al Sole a forza di argani, i qua-
li bastarono appena ad appressarlo
per un centinajo di miglia. Ma per-
chè egli infierì acerbamente contro i
sudditi che arganavano, essi si ribella-
rono e l' uccisero coi suoi ministri e
consiglieri. Egli chiede sede distinta
negli Elisii. Minosse lo stima anzi me-
ritevole di castigo per la matta impre-
sa; ma Eaco e Radamanto lo giudica-
ro-

rono degno degli Elisii. Si pose l'affare a partito, e si trovarono due fave bianche ed una nera. Viene un' Ombra Lunatina appartenente alla Luna. Ella pretende sede negli Elisii, perchè sollevò il sesso femminino contro i maschi; ma pure disertando dalla sua bandiera molte donne che si congiunsero co' maschi; ella fece lo stesso a condizione che ella non dovesse cedere le armi, e lo sposo trattar la conocchia. Si viene allo scrutinio, e Minosse resta solo, e Lunatina è mandata agli Elisii. È finalmente giudicato della stessa maniera Maometto, ed ottiene parimente sede negli Elisii. Ciò nell' atto II. Si vedono nel III i campi Elisii, dove vengono anche due mogli di Maometto, con cui si abbocca Confucio. Sopravviene Cadigia prima moglie di Maometto; e Confucio per essa intende che Maometto è un Capisetta Legislator Profeta Condottiero arricchito da Cadigia. Maometto si abbocca ancora con Omero; e la loro conferenza forma un bel contrasto di modestia nel Greco e d'ar-

roganza artificiosa nell' Arabo. Mercurio viene co' Mazzieri e strascina di nuovo Maometto al tribunale, e secolui Cadigia. Nell' atto IV Maometto è giudicato di nuovo. Ma Mercurio prima di ogni altro giudizio propone di fare colla sua verga una *finestrina* nel cuore de' giudicandi onde apparisca l' intimo e la sorgente delle azioni. Fatta la finestrina nel seno di Maometto, se ne osserva tutto il sudiciume interiore; e si vede come egli a Cadigia cui tutto doveá, diede il veleno, per impossessarsi de i di lei beni: vi si vede l' assassinamento de' suoi più intimi, il suo morbo epilettico cangiato in ispirazione divina, il colombo che viene à dar di becco al miglio nascosto ne' suoi orecchi, che egli diede ad intendere essere un paraninfo celeste. Si fa la finestina nel petto di Cadigia sua fida moglie, e si vede che ella era adultera con Maometto vivendo il primo marito, e con lui si accordò ad avvelenarlo; e moglie poi di Maometto s' innamorò di un Cammelliere, e fregiò la di lui fronte

con

con l' ornamento dei nnmi Fiumi .. Son chiamati Saturnisco e Lunatina, ed esposti alla pruova della finestrina, si vede nel gigantone vanità somma ed un impaziente brama di gloria e di luce, ma non del pubblico bene; in oltre che gli argani onde servissi formati erano di budella de' popoli soggetti per mezzo di un ministro mago, e quindi sbudellò i sudditi a migliaja. Chiamata la Lunatina, non volendo soggiacere allo squarcio, si fugge .. Si apre anche a Confucio il petto, ed anche il suo cuore puzza benchè meno degli altri, e stuzzicando un poco più esala maggior puzzo: ambizione, ipocrisia, tirannia mascherata di filantropia, ragione *sreligionata*; dunque impostore anche il filosofo Cinese. Segue ribellione delle Ombre condotte da Lunatina e portano secoloro Confucio sventrato. Tornano i Campi-Elisii nell' atto V .: I Giudici portano Maometto, avendogli riturata la finestra. Egli promette di placar le Ombre. Mercurio viene a ristabilir la pace negli Elisii, Minosse dice:

Per-

Perchè quaggiù la pace si riabbia,
Trionfi pur, se il debbe, quel che
pare
Sovra quel ch' è.
Mercurio:
Che in mio volgar direbbesi,
L' impostura trionfi.
Chiamansi di nuovo le Ombre al tribunale, e ci vengono con Omero. Mercurio da parte di Giove promette loro il perdono e l' obblio del passato. Se altro desiderino, il dica per tutte una di esse, e segnatamente Omero, il quale assicura che si vuoterebbero gli Elisii, se rimarrebbe fisso l' uso della finestrina, indi rivolto alle Ombre così conchiude:
Ombre or dunque a me coro risonante
Fate eccheggiando che mai più in eterno
S' abbia a parlar di far le finestrine,
Fuorchè a finestra sua ben spalancata
Venga colui che vorrà aprirle a noi.
La VI commedia postuma dell' Alfie-

fiori, s' intitola il *Divorzio*. Tutta piacevole si allontana dall' indole delle precedenti. V' intervengono; Agostino Cherdalosi con Annetta sua moglie e Lucrezina sua figliuola, un Conte Ciuffini, un Warton Inglese, un Piantagnai militare, Settimio Benintendi, con Prosperino suo figlio, Tramezzino prete, un Becchino medico, un Avvocato, Fabrizio Stomaconi, Notajo Raditiene che non parla. Nell' atto I si vedono alcuni che frequentano la casa del Cherdalosi per la Lucrezina sua figlia, e mentre se ne disviluppano i caratteri, si vede che Prosperino disposto a fare un viaggio, lo differisce per essere invaghito di Lucrezina. Ciuffini che ama la giovanetta e n' è amato, va tastando l' acqua per leggere nel suo cuore. Tramezzino prete maestro di Lucrezina reca a Prosperino una di lei lettera amorosa, che egli mostra a suo padre Settimio. Ne parlano all' Inglese loro amico, il quale senza approvare, dice che si rivedranno in casa Cherdalosi. Sempre più nell' atto II si disviluppano i carat-

teri di Annetta ed Agostino che sempre taroccano tanto sull'educazione di Lucrezina, quanto sul Medico Becchini che assiste la moglie senza vedersi migliorare. Agostino le rimprovera anche il prete Tramezzino preso per maestro, ed il poco buono esempio che dà alla figlia, stando sempre in conversazione e servendosi di lei per zimbello, ed il conte Ciuffini che disturba qualunque partito si presenti per la figlia. Venendo poi Ciuffini e Piantaguai li saluta e parte. Viene Lucrezina che da questi due è accolta con adulazioni. Viene Warton cui Annetta chiede di Prosperino che sopraggiunge col padre che domanda per suo figlio Lucrezina, ed Agostino che arriva a tempo conchiude l'affare stabilendole 10 mila scudi di dote. Nell'atto III si trattengono sul matrimonio stabilito Annetta e la figlia. L'avvertisce che Settimio non le lascerà fare, com'ella pensa, quello che fan tutte. Le rimprovera la civetteria e parte, lasciando il prete Tramezzino in guardia di

di Lucrezina. Ella li ripete i discorsi tenuti colla Madre sul genio di Settimio. All' arrivo di Ciuffini Lucrezina manda via Tramezzino dicendo che vada ad ordinare il cioccolatte pel conte. Ciuffini le rimprovera lo sposalizio, Lucrezina dice di avere acconsentito per uscire da quella casa, e per poter trattar lui. Ma Ciuffini prendendo il cioccolatte risolutamente le dice che non vuole che sposi Prosperino; Lucrezina lo promette. Viene Prosperino, cui Lucrezina risponde sempre dispettosamente per disgustarlo. Alfine lo concede e l' esorta a riprendere il viaggio. Parte Lucrezina ed anche Ciuffini. Prosperino rimane stordito; e venendo il padre con Warton palesa loro il trattamento ricevuto da Lucrezina. Essi secolui si congratulano. *Beato voi*, gli dice il padre, *figlio, mio caro figlio, abbracciami, sei salvo*. I tre risolvono l' esecuzione del viaggio. Warton dice che gli accompagnerà. Sopraggiunge Annetta, cui Settimio dice:

La Crezina non vuol del figlio mio,

E gliel' ha detto a lettere di scattola,
Ed ei se ne consola, ed ei ne gode,
E partiam tutti. Addio, signora
Annetta.

Agostino nell' atto IV fa del romore per le nozze rotte con Prosperino, Lucrezina ne incolpa Prosperino, Annetta il di lui padre. Agostino invia Tramezzino da Settimio, e minaccia un ritiro alla figlia. Torna Tramezzino, e dice che Settimio ed il figlio sono già lontani molte miglia fuori di Genova, e consegna ad Agostino una lettera di Settimio. Annetta propone un nuovo partito per la figlia, il signor Fabrizio Stomaconi. Lucrezina acconsente, ed acconsente altresì Ciuffini che soprarriva. Viene Piantaguai con lo stesso vecchio Stomaconi. Si conchiudono le nozze anche con Agostino che le assegna seimila scudi in dote. Comincia l' atto V rilevandosi la spilorceria di Agostino, e la generosità dello Stomaconi che ha fatti alla Lucrezina 12 mila scudi di sopraddote. Viene Stomaconi che è assai bene accolto. Si firmano i capi-

toli,

gli, senza che Stomaconi ne sappia il contenuto. L' istromento è rogato. L' Avvocato legge gli articoli 28 in esso stabiliti. Tra' quali: spillatico alla sposa mensuale di scudi cento; servizio di carrozza e cavalli a parte per essa; palco in tutti i teatri, libertà di cacciar via ed ammetter servi, cameriere ecc. a di lei voglia; tavola a parte volendo, ed invitarvi chi vuole; venendo figli si porranno i maschi in collegio e le femmine in convento; libertà piena alla signora di ricever tutti nel suo appartamento in ogni ora; avrà tre cameriere; ogni pajo d' anni un viaggio a' bagni o a sentir opere dovunque; cicisbei quali e quanti ne vuole; un servente in capite scelto a volontà pienissima della signora, il quale avrà di fisso tavola in casa; la scelta del servente primo, in capite e fisso si farà dalla sposa, e si dichiarerà e si scriverà ne' capitoli dov' è in bianco. Lucrezina è astretta dalla madre a scriverne il nome; ella dunque scrive, *Primo servente in capite Ciuffini*. Annetta qui

 va

va in collera, perchè Ciuffini è il suo primo in capite; ma poi vuole sce- gliere Piantaguai per suo primo, e que- sti si dichiara di far da secondo pres- so Ciuffini. Annella fugge arrabbiata tutti maledicendo. Agostino rimane, e dice;

Oh fetor de' costumi Italicheschi
Che giustamente fanci esser l' ob-
brobrio
D' Europa tutta, e che ci fan per-
sino
De' Galli stessi reputar piggiori.
Oh qual Madre! oh che scritto!
oh che marito!
Ed io qual padre! Meraviglia fia
Che in Italia il Divorzio non si
adoperi,
Se il Matrimonio Italico è un Di-
vorzio.
Spettatori, fischiate a tutto andare
L' autor, gli attori, e l' Italia, e
voi stessi;
Questo è l' applauso debito a' vo-
stri usi.

Intanto l' Italia non cessa di produr-

ne comici componimenti. In Torino il signor Alberto Nota coltiva la comica poesia non senza felicità. Nel primo decennio del secolo corrente ha pubblicate varie commedie in Torino, in Milano, in Bologna. La commedia intitolata *I primi passi al mal costume*, fu bene accolta in Torino, ed in Milano nel 1807 quando si rappresentò la prima volta. Appartiene al medesimo sig. Nota il *Filosofo Celibe*. Alcun' altra fu men bene accolta, e fra le altre l' *Ammalato nell' immaginazione*.

In Napoli si occupa da più anni dalla scenica poesia il signor Barone di Cosenza, ed in propria casa rappresenta i suoi componimenti con dilettanti amici, e non poche volte con invidiabile concorso. I commedianti sovente le hanno ripetute con plauso ed utilità.

Nella medesima nostra città lo stimabile gentiluomo signor Tommaso Correale ha convertito la galleria della propria abitazione in un teatrino, ed in ogni

anno colla pregevole sua famiglia, e con buoni amici, vi espone varie rappresentazioni, delle quali la maggior parte appartiene al signor Emmanuele Missiretti napoletano, il quale oltre dell' intendere l'arte rappresentativa, nel corso drammatico del passato anno ottenne la prima corona comica per la sua commedia in cinque atti in prosa intitolata la *Donna Esemplare*, e l' onore dell' *accessit* per l' altra del medesimo titolo ma in tre atti.

CA-

CAPO III

Teatri Materiali.

TRa' primi teatri costruiti nel secolo XVIII contasi quello di Mantova magnificamente eretto nel 1706 con disegni del rinomato architetto Francesco Galli da Bibiena; ma sventuratamente a' 19 di maggio del 1781 s' incendiò.

L' istesso architetto sotto la direzione del marchese Scipione Maffei eresse il teatro di Verona che senza dubbio presenta diversi vantaggi sopra molti teatri moderni. La curva che forma la periferia interiore della platea, si va allargando a misura che si avvicina alla scena; i cinque ordini di palchetti sono disposti in modo che i più lontani dalla scena sporgono più in fuori; idea che il Galli Bibiena trasse da Andrea Seghezzi scolare del Brizio e del Dentone (a). Ora è chiaro che tanto

(a) Algarotti sopra l' *Opera in Musica*.

la curva della platea quanto l'artificio de' palchetti contribuiscono a vedere e ad udir bene. L'orchestra divisa dalla platea allontana dalli spettatori la molestia dello strepito vicino delli stromenti. Le porte onde si entra in teatro, sono laterali, e non dirimpetto alla scena, la qual cosa produce il doppio vantaggio di non indebolire la voce, e di non togliere il miglior sito da godere la rappresentazione.

Il teatro inalzato in Venezia nel secolo XVIII è quello di San-Benedetto, al cui interiore comodo e decente mal corrisponde la figura che si allontana dalla regolare degli antichi.

Antonio Galli Bibiena figliuolo di Ferdinando architettò il teatro di Bologna terminato l'anno 1763. La sua figura di una sezione di campana non a torto vien chiamata infelice nell'opuscolo del *Teatro*. Gl'intelligenti disapprovano questa campana chiama *fonica*. Una falsa analogia (nota l'Algarotti) ha sugerito un pensiero sì mal

fon-

fondato. Deriva da questa figura lo svantaggio di restringersi lo spazio della platea e d' impedire a parecchi palchetti la veduta della scena. La lunghezza della platea è di piedi 62 e la larghezza nel proscenio di 50 in circa. Vi sono cinque ordini ciascuno di 25 palchetti, oltre a un recinto intorno alla platea alto quattro scalini riparato da una balaustrata. Nella stessa città al cominciar del secolo XIX si è costruito l'anno 1805 un altro teatro nella strada del *Corso* antico che si tornò a frequentare. Non avendone le misure dirò solo che l'edificio di figura ellittica è ben ampio con comodi accessorii e conveniente alle rappresentazioni decorate di un'opera seria in musica. Si aprì in quell'anno con una *Ifigenia* e col ballo di *Andromeda* del sig. Giojà.

Imola ha un teatro edificato colla direzione del cavalier Cosimo Morelli, la cui figura ellittica contiene il palco e la platea che occupa uno spazio doppio del palco, ed ha quattro file ciascu-

sonna di diciassette palchetti.

Uno de' famosi teatri Italiani è il Reale di Torino edificato nel 1740 dal conte Benedetto Alfieri. La figura è ovale, e contiene sei ordini di palchetti, nel secondo de' quali era il palco del Sovrano, e la platea ha 57 piedi di lunghezza e 50 di larghezza. Sotto l'orchestra si fece un voto con due tubi all'estremità che sorgendo sino all'altezza del palco scenario serve a diffondere i suoni degli stromenti e delle voci più rotonde e sonore. Gl'ingressi, le scene, i corridoi sono magnifici.

Il teatro degli Aliberti in Roma costruito da Ferdinando Bibiena, e quello di Tordinona eretto da Carlo Fontana, appartengono al secolo XVII, benchè quest'ultimo siesi restaurato sotto Clemente XII. Ma il teatro di Argentina appartiene al XVIII, e si eresse dal marchese Girolamo Teodoli con sei ordini di palchetti. La figura è irregolare, cioè a ferro di cavallo, il cui diametro maggiore è di 51 piedi, ed il minore di 46. L'antico teatro di

Mar-

Marcello che in parte sussiste ancora, nulla, al dir degl' intelligenti, ha influito alla costruzione de' moderni teatri Romani.

Esistono in Napoli diversi teatri tuttochè siensi convertiti nel secolo XVIII quello di San-Bartolommeo in una chiesa, ed il teatrino detto della Pace o del *Vico de la lava* in un collegio. Il più antico degli esistenti è quello detto de' Fiorentini per la chiesa di San Giovanni de' Fiorentini che gli è dappresso. Sconcia da prima n' era la figura di un arco congiunto a due lunghe rette laterali sproporzionatamente più lunga che larga; e tutto il rimanente scale, ingressi, corridoi, retrostanze, tutto indicava meschinità. In seguito verso il 1779 si rifece dall' architetto Giovanni Scarola napoletano e tutto divenne decente e ragionevole. Egli ne migliorò la figura rendendola semicircolare; ed acquistò luogo per ogni cosa necessaria coll' industrioso partito di cangiare il sito della scena, collocandola sulla retta che faceva la larghezza della prima pla-

platea, là dove allora era posta sulla lunghezza quadupla almeno dell' antica larghezza.

Il *Teatro Nuovo* chiamato, costruito al disopra della strada Toledo alle vicinanze della chiesa di Monte Calvario, fu opera nel suo genere mirabile del napolitano Domenico Antonio Vaccaro figlio dell' eccellente scultore ed architetto Lorenzo. Chi avrebbe creduto possibile quel che pur si vede, che in una pianta di soli palmi 80 in circa per ogni lato si costruisse un teatro con cinque ordini di palchetti di tal simetria e di forma sì propria che da per tutto vi si godesse acconciamente lo spettacolo? L' industria dell' abile architetto supplì all' angustia del sito, e vi si accomodano agiatamente mille spettatori. Dicesi che il romano architetto Antonio Canevari avendo veduto quest' edificio al di fuori non voleva credere che fosse un teatro, e come vi fu entrato, disse che quell' opera sola bastava al credito del Vaccaro, per aver saputo rendere *possibile l' impossibile*. Ma che

che disse di questo teatro il dotto architetto Vincenzo Lamberti (*a*) morto nel 1789 ? Che non compieva gli oggetti essenziali di un teatro, *Vedere ed Udir bene*, la qual cosa fu lanciata con sì poco fondamento, che gli fu detto: *andate a vedere ed udire*, *e tacerete*. Anche questo teatro nel secolo innoltrato si abbellì e si migliorò nelle scale e ne' corridoi.

Un miracolo opposto a quello del Vaccaro fece nel 1779 l'architetto Siciliano Francesco Seguro innalzando, in faccia al già in parte diroccato ed atterrato con fabbriche Castello Nuovo nella strada spaziosa che mena al Molo, un teatro che prese il nome dal *Fondo di Separazione de' lucri*, cui insensibilmente è restato solo il nome di teatro del *Fondo*. Con una piena libertà d'immaginare ed eseguire a suo modo, con un sito sgombro d'ogni intorno di ostacoli ed abitazioni, con facoltà di spen-

(a) *Nella Regolata Costruzione de' Teatri*.

spendere facendosi per la corte, formò un teatro che presenta una facciata pesante oltre modo, non ampio, non magnifico, non comodo a vedere ed esser visto, non armonico ad udire malgrado l'eccellenti note de' Sarti e de' Paiselli che vi perdono due terzi della propria squisitezza. Gl'interpilastri che dividono i palchetti, gl'intagli, le centinature, la propria costituzione in somma lo rendono sordo. E quando sortirà un architetto circostanze più propizie per segnalarsi?

L'ultimo teatro edificato nel secolo XVIII, e forse il migliore de' piccioli teatri napoletani, è quello che si costruì nel sito detto Ponte nuovo terminato nel 1791 che ebbe il nome di San-Ferdinando. Camillo Leonti ingegnere napoletano ne fu l'architetto; il toscano Domenico Chelli lo dipinse. La figura della platea è ellittica, nel maggior diametro ha palmi quaranta di larghezza, quarantadue di lunghezza, e quarantatre e mezzo di altezza dal pavimento alla finta volta; la scena che in

faç-

faccia agli spettatori ha un orologio, di lunghezza è palmi ventisette. Vi sono cinque file di palchetti, ciascuna fila di tredici ognuno di otto palmi di altezza. La facciata regolare non offende il gusto con tritumi, e l'atrio ha due stanzini laterali, ed i corridoi sono comodi e proporzionati al concorso. L'oggetto di ben vedersi ed udirsi è pienamente adempiuto in questo edificio. Nulla gli manca per essere in ogni stagione frequentato, eccetto che l'esser collocato men lontano dagli altri teatri, dal centro della città, e dalle vicinanze della reggia (a).

Ri-

(a) Esistono eziandio in Napoli altri piccioli teatri addetti generalmente all'ozio della minuta gente. Tali sono quello di *San Carlino*, della *Fenice*, della *Posta* ecc. e diversi scenarii di pupi. Vi si raffigura un'ombra degli spettacoli de' Baloardi di Parigi. Questi sono i ventilatoi delle passioni, diceva un nostro filosofo. I perturbatori delle società, i facinorosi, i bacchettoni sempre occultamente velenosi, non si educano ne' teatri.

Rimane a parlare del Reale Gran Teatro detto di San-Carlo costruito co' disegni del brigadiere Giovanni Medrano nel 1737. Edificio magnifico eretto in soli sei mesi per l'attività di Angelo Carasale, dopo tanti gran teatri innalzati in Europa nel secolo XVIII, conserva ancora sopra tutti il primato. La sua figura è di un semicircolo, i cui estremi si prolungano in linee quasi rette, che si stringono avvicinandosi alla scena. Il diametro maggiore dell' uditorio è di piedi parigini 73 in circa, ed il minore di 67. Vi sono sei ordini di comodi magnifici palchetti al numero di 28 nel quarto e quinto ordine, e di 26 ne' tre primi, e nel bel mezzo del secondo ordine si eleva il gran palco del Re. Edificato tutto di pietra, tutto nelle ampie scale e ne' corridoi e ne' tre ingressi spira grandezza e magnificenza. Il proscenio corrisponde a tanta splendidezza, ed anche il gran telone o sipario dipinto a sughi d' erba fece per lungo tempo uno spettacolo anch' esso degno di ammirarsi, che il tempo negli

gli ultimi anni ha obbligato a cambiare.

Secondo me nuoce all' illusione la giunta fatta dall' architetto Fuga ne' lati della bocca della scena di alcuni palchettini, da' quali comincia a rubarsi una parte delle voci prima di spandersi pel teatro. Nè anche è da approvarsi che il palco scenario sporga in fuori nella platea per molti piedi, convenendo allo spettacolo che gli attori, come pur riflettè Algarotti, si rimangano al di là dell' imboccatura del teatro, a linea delle scene, per far parte anch' essi del dolce inganno a cui il tutto è ordinato. In oltre con mal consiglio sono alquanti anni che si aggiunse un altro splendido ornamento che piace al vedere e nuoce all' udire. Un voto di tanta ampiezza, arricchito di spaziosi corridoi, compartito in tanti palchi che equivalgono ad altrettanti comodi stanzini, per se stesso è poco favorevole alle voci umane che non sieno tramandate per mezzo di qualche tromba; or perchè se ne aumentò la difficoltà con vestirlo interiormente di cristalli e festoni pen-

denti di dipinta tela e di cartoni ? Specialmente nelle serate di triplicata illuminazione que' cristalli, que' festoni, quelle indorature, que' torchi senza numero, i copiosi lumi de' palchetti riverberati e in mille modi raddoppiati dalle scintillanti gemme che adornano tante dame, cangiano la notte nel più bel giorno, e l' uditorio in una dimora incantata di Circe o di Calipso superiore allo spettacolo del palco scenario. Ma nel tempo stesso le voci e le delicatezze musicali non incontrano in que' festoni la necessaria elasticità e la resistenza che la rimandi e diffonda; e la prodigiosa quantità de' torchi del palco e della platea consuma tant' aria e tanta ne rarefà che si minora e s' indebolisce la causa del suono e della voce, e quindi si perde una gran parte delle più squisite inflessioni armoniche. Verso gli ultimi anni del passato secolo si tolsero questi ostacoli al corso della voce, ed ai cristalli, alle dorature e a' festoni indicati si sostituì la pittura fattavi dal toscano Domenico Chelli. Ma l' esteriore di que-

sto

sto edificio e singolarmente la facciata ha sofferto notabili alterazioni, e vi si è alzato un solido sopportico su di cui un magnifico loggiato e'l un grande appartamento per la conservazione de' grandi materiali del teatro. Con simile protuberanza si è tolta veramente parte dell' ampiezza e l' antico allineamento della strada San-Ferdinando che mena al Largo del Castello Nuovo. L' architetto è stato il sig. *Nicola Niccolini* toscano.

I difetti notati ne' più grandi teatri moderni mostrano la difficoltà della soluzione del problema, *far un teatro che compiutamente soddisfaccia a i due sostanziali oggetti, veder comodamente e conservar la voce nell' interiore del teatro*. Se ne occuparono di proposito e scientificamente il conte Enea Arnaldi vicentino nell' *Idea del Teatro* pubblicata in Vicenza nel 1762, un Anonimo nel trattato *del Teatro* impresso in Roma nel 1772, e Vincenzo Lamberti nella *Regolata costruzione de' Teatri* stampata in Napoli nel 1787.

Chi di loro meglio giunse a risolverlo? È permesso a chi non è di professione architetto l'avventurare il proprio avviso, in pro dell' Anonimo?

CAPO IV.

Delle scene liriche e dell' Opera buffa.

I.

Scene Liriche.

Non ebbe nè esempio nè seguaci, ch' io sappia, il capriccio di quell' Italiano del secolo XVII mentovato nella Drammaturgia, che con un sol personaggio condusse una favola intera di tre atti. Io non ho veduto che uno scherzo del *grazioso* Gabriele Cinita in Madrid, il quale solo in tre picciole scene buffonesche che chiamava atti, rappresentava un' azione mimica. Ma tali capricci non ebbero verun presidio musicale.

Il

Il celebre Gian Giacomo *Rousseau* che volle dare a' moderni l'idea della greca *melopea*, mostrò in qual maniera poteva una bizzarria non nuova convertirsi con verisimiglianza in una scena sublime interessante secondando le passioni e i pensieri coll'armonia e compose il *Pigmalione*. Molti in Francia e in Alemagna vollero imitarlo; niuno, se m' appongo, ha fatto conservare le loro scene liriche.

In Italia tentò di calcare l'orme del gran Ginevrino il conte Alessandro Pepoli e scrisse *Pandora* favola lirica divisa in cinque scene, in cui intervengono Pandora, Prometeo, Epimeteo. In buono stile si vedono sentimenti appassionati, singolarmente nel monologo di Prometeo e nell'ultima sua disperazione. Nelle altre scene però non veggo chiaro, in qual maniera aspettandosi p. e. con impazienza una risposta possa sempre con proprietà di rappresentazione darsi luogo alle battute musicali che debbono precedere.

Si provò il fu infelice Francesco Ma-

rio Pagano a produrre in Napoli una scena simile prendendo per oggetto *Agamennone* che intitolò monodramma, benchè in esso intervengano tre personaggi.

II

Opera buffa.

CEntauri, sfingi, gorgoni, scille, chimere, arpie, e quante mostruose larve pose Virgilio nella sede de' sogni sull' ingresso degli Elisii, rappresentano una pretta e pur non compiuta immagine delle fantastiche stravaganze dell' odierna opera buffa. Per propria natura essa sarebbe una commedia musicale, cui al più si permette che si avvicini alla farsa, ma non già a' vaneggiamenti di pazzie d' infermi, come sono i tanti malcuciti e sconnessi centoni che corrono per l' Italia e più oltre ancora.

Nacque in Napoli e nacque sobria, ogni poeta essendo persuaso sin dall' incominciar del secolo XVIII di non a-

ver dalla musica ricevuto facoltà veruna di allontanarsi dalle discrete regole del verisimile. Furono dunque commedie vere le opere buffe di Francesco Antonio Tullio: le *Fenziune abbentorate* del 1710, il *Gemino Amore* del 1718, le *Fente Zingare*, lo *Viecchio Avaro* ecc. Commedia fu l' *Elisa* di Sebastiano Biancardi detto Lalli in Venezia cantata colla musica del Ruggieri nel 1711, e fu la prima vera commedia in musica veduta su quelle scene. Commedie e ben graziose furono le opere di Bernardo Saddumene morto qualche anno dopo del 1732: lo *Simmele*, la *Carlotta*, li *Marite a forza*, la *Noce de Beneviento*, e singolarmente la piacevole dipintura del *Paglietta geluso*. Andrea Belmuro autore de' due intermezzi recitati felicemente in Venezia nel 1731 la *Contadina ed il Cavalier Bertone* posti in musica il primo del famoso *Sassone*, e l' altro dal non meno chiaro maestro Francesco Mancini, fece pur fra noi diverse opere buffe che non eccedono l' indole della commedia.

Nè fecero altresì il Palma ed il Viola.
Ma chi pareggiò in Italia la grazia delle commedie musicali del nostro Gennaro Antonio Federico inimitabile pel colorito veramente tizianesco de' suoi ritratti comici? Il suo *Finto Fratello* in cui si dipinge un affetto che non eccede la commedia e dà motivo alla musica, fu animato dalle note di Giovanni Fischetti nel 1730; lo *Frate Nnammorato* nel medesimo genere nel 1732 riscosse l' ammirazione degl' intelligenti colla musica squisita in tutte le sue parti del Raffaele dell' armonia Giambatista Pergolese. Altre opere del Federico non meno copiose di grazie sono le seguenti: la *Rosaura* del 1736 colla musica del riputato Domenico Sarro; *Da un disordine nasce un Ordine* del 1737 colla musica di Vincenzo Ciampi a que' di maestro accreditato; l' *Alidoro* del 1730 posta in musica dall' abile maestro Leonardo Leo; l' *Alessandro* del 1742 del medesimo Leo; la *Lionora* che si rappresentò nel medesimo anno colla musica del Ciampi
per

per le parti chiamate serie, e del celebre Niccolò Logroscino per le buffe. Commedie pur furono, benchè di assai minor bellezza, le opere di Pietro Trinchera autore dell' opera la *Vennegna* cantata la prima volta colla musica di Gaetano Latilla nel teatro detto della Lava e poi più volte replicata altrove; dell' *Abate Collarone* quivi parimente cantata colla musica di Domenico Fischetti, che si ripetè poi nel teatro de' Fiorentini nel 1754 col titolo le *Chiajese Cantarine*, ma con alcune alterazioni fatte alla musica del Fischetti dal nomato Logroscino. Scrisse il Trinchera moltissime altre opere buffe di varia fortuna, e singolarmente la *Tavernola abbentorata* cagione di ogni sventura dell' autore, in cui fece una dipintura vivace di un *Fra Macario* equivalente ad un *Tartuffo* recitata colla musica di Carlo Cecere.

Commedia fu il *Carlo* e qualche altra prima opera di Antonio Palomba, da cui poscia cominciò la stravaganza illimitata che bandì la commedia dalle scene

mu-

giche per la scena comica. Ma che mai può increscer nella piacevole farsa del *Socrate Immaginario* che vivamente e con la più ridente satira comica rappresenta l' immagine di un Calabrese che sona l'arpa tra' suoi discepoli, loda la musica greca che non conosce, ha una moglie da cui è bastonato, ch'ei chiama Santippe, e un Mastro Antonio suo barbiere che egli ha istallato a Platone, e che beve la cicuta per rassomigliare in tutto l' antico Socrate? Le armoniche note del Paisiello (il quale pose in musica la maggior parte delle opere del Lorenzi) sono in tutte le parti nel *Socrate* inarrivabili. L'autore inimitabile dell' *Ammalato Immaginario* oh quanto invidierebbe a Napoli quest' *Immaginario Socrate*, che al pari del di lui *Tartuffo*, fu alla prima proibito come *indiscreto* dopo tre sere di recite, per aver servito di limpido specchio ad un avvocato che vi si raffigurò e se ne dolse. Onde ciò avvenne? Esisteva per avventura al tempo del Lorenzi un *vero Socrate* della

la Magna Grecia all'*immaginario* ras-
somigliante, come esisteva per nostro
vanto un Aristofane Napoletano? Che
che sia di ciò il *Socrate* tornò poi sul-
le scene e ritornerà ancora e muove
graziosamente il riso, e se ne cercò sem-
pre con gli occhi l'originale sino a che
il figurato non cessò di vivere.

Dopo molti anni di silenzio il me-
desimo Lorenzi diede al teatro de' Fio-
rentini l'anno 1795 la *Pietra Simpa-
tica* colla musica di Silvestro di Palma
eccellente maestro napoletano. In quest'
altra piacevole farsa in due atti si mot-
teggiano i filosofi falsi naturalisti e vulca-
nici. Comicamente si rilevano in essa
le ridicolezze di coloro che vogliono
dare ad intendere di studiare le dozzine
di anni la natura de' ragni e de' gatti.
Vi si provverbia la filosofica credulità
di chi sostiene che nuvoloni gravidi di
sassi vulcanici cadono poi giù lontanis-
simi da' paesi dove si generano. Con
una pretesa pietra simpatica, detta altri-
menti *cornea*, si conchiude un matri-
monio conteso dal naturalista zio della
gio-

giovane destinata ad un ridicolo suo discepolo, il quale è preso a sassate, e gli si fa credere che sieno cadute dal cielo. Per farne comprendere lo spirito, e la piacevolezza, ne adduco qualche squarcio. Una finta dama oltramontana che si millanta studiosa de' vulcani, si presenta al naturalista Macario, il quale l'invita a veder la sua casa.

Mac. *Vedrà gatti in famiglia,*
Serpenti in società, ragni in amore,
Studii profondi e varii
Di noi naturalisti
Che siam della natura i segretarii.

Errighet. *Ma voi da questi studii*
Che ricavate poi? Macar. *Molto, Madama.*
Primieramente apprendo
Il linguaggio de' gatti,
Per poi darne alle stampe
Un dizionario a comodo
Delli studiosi. Ne' serpenti poi
Noto il talento, come
Nel darli da mangiar, dalle stantive Di-

Distinguon le uova fresche.
Errighet. *E ne' ragni?* Macar. *Rifletto,*
Che per essi potrebbe
Fiorire un altro ramo di commercio.
Errighet. *Da' ragni?* Macar. *Sì, da' ragni; ed ecco il come.*
Moltiplicando per le case il numero,
E raccogliendo poi li ragnateli,
Cardarli, e poi filati
Farne vaghi lavori:
E in tante balle poi mandarli fuori.

altro squarcio è dell' ultima scena l' atto I. I congiurati contro i due occhi naturalisti a favore degli amanfanno piovere una tempesta di sassi le spalle di Don Sossio destinato spodella nipote di Don Macario suo mae. I letterati stimando che tali piesiano cadute dalle nuvole, vogliono igare la sostanza di esse. Sossio obndo il dolore risponde,

Soss.

Soss. *Io parlando con creanza*
L'ho per pietre piritose . . .
Corrad. *Oh che porco !* Soss. *Mi perdoni:*
Piritose concrezioni
Son . . . cioè . . . mi spiego . .
Mac. *Taci .*
Cachelonie le credo io . . .
Corrad. *Peggio peggio .* Mac. *Padron mio ,*
Cachelonie son chiamate ,
Perchè intorno al fiume Cach
Ne' paesi de' Calmuchi
Son trovate . . . e vengon quà.
Errigh.) Corrad.) *Cachelonie ah ah ah !*
Questi son mattoni cotti
Errigh. *Son vulcanici prodotti .*

Si risolve di farsene l'analisi . E mentre si recano i reattivi , i carboni ecc. vengono dal giardino i servi dicendo spaventati che non solo tutti i gatti sono fuggiti pel giardino , ma che i serpenti rotta la rete che gli chiudea , sono scappati ; e tutti fuggono atterriti . La sorgente di questa farsa è la

no-

novella *le Connoisseur* del *Marmontel*. La musica piena di armonia di verità e di novità si accordò colla grazia comica esagerata e propria della farsa, e la riuscita fu piena, e si recitò per moltissime sere con gran concorso, e nel 1796 si ripetè col medesimo diletto e con frequenza di ascoltatori. Quest' abile scrittore è mancato nel 1807 avendo oltrepassati gli anni ottantasei della sua età. La collezione delle Opere buffe del Lorenzi s' incominciò da più anni, e si è da non molto ricominciata ad imprimere nella stamperia del Flauto.

Apostolo Zeno e Pietro Pariati pubblicarono insieme il *Don Chisciotte* ed altri drammi giocosi che meritano conoscersi. Carlo Goldoni compose il *Mondo della Luna* ed altre farse musicali; ma la sua *Cantatrice*, la *Birba*, la *Pupilla* intermezzi piacevoli, e singolarmente il *Filosofo di Campagna* posto in musica dal Buranelli, e la *Cecchina* dell' inimitabile Piccinni, sono vaghe commedie musicali ripetute

sempre ed imitate. Tali mi sembrano parimente *le Donne son sempre donne*, e qualche altra opera buffa di Pietro Chiari, e le *Pazzie di Orlando* del Badini cantata in Londra ove egli da più anni è morto. Piacevoli opere italiane da non obbliarsi, sono parimenti, e riuscite in Vienna, in Parigi e per l'Italia il *Trofonio* ed il *Re Teodoro* posto in musica dal Paisiello, appartenenti all'autore pregevole degli *Animali parlanti* il canonico Casti di Montefiascone.

CAPO V

Opera Eroica.

L'Opera eroica che può chiamarsi istorica che incominciò nel secolo XVII, in cui ebbe una lunga fanciullezza, ebbe nel secolo XVIII una felice adolescenza ed una applaudita virilità. Si osserva la prima nella *Dafni* di Eustachio Manfredi, nell'*Arsace* di Antonio Salvi, nel *Polifemo* di Paolo Rolli, nel *Farnace* e

nel

nel *Faramane* ed altre del Biancardi o Lalli napoletano, e specialmente nell' *Eraclea*, nel *Tito Sempronio Gracco*, ne' *Decemviri*, nel *Turno Aricino* ed altri drammi del romano Silvio Stampiglia poeta Cesareo dell'imperadore Carlo VI. Le favole dello Stampiglia sono doppie e piene d'intrighi amorosi simili a quelli delle tragedie galanti francesi, e lo stile abbonda di pensieri soverchio lirici. Tutte poi sono di lieto fine, ed alcuna risale agli ultimi anni del XVII secolo, come la *Partenope* cantata in Napoli sin dal 1699 e replicata altrove più volte. Sono adunque alcuni de' suoi drammi anteriori a quelli di Apostolo Zeno. Non bene perciò il sig. Eximeno attribuì ad Apostolo Zeno l'usanza osservata indi costantemente nello scioglimento de' melodrammi istorici di far mutare di sinistra in prospera la fortuna dell'eroe. Le ariette dello Stampiglia furono meno musicali di quelle dell'epoca seguente; ma da alcuna si vede che sapeva farne, come

si vede in questa del melodramma l' *Eraclea*.

Incominciai per poco,
E poi m' innamorai
Quanto potesse mai
Innamorarsi un cor.

Ma la virilità dell' opera eroica incominciò senza dubbio col prelodato Apostolo Zeno nobil veneto, e si perfezionò con Pietro Trapasso detto Metastasio. Il signore Zeno poeta ed istorico Cesareo succeduto a Silvio Stampiglia, fu di lui più regolare, più naturale, più maestoso, più vivace. Ebbe più invenzione, più arte di teatro, più verità e più forza nel maneggio delle passioni, più grandezza ne' suoi eroi. La lingua è pura, lo stile ricco e proprio degli argomenti e della drammatica. A lui non manca se non quel calore, quella precisione, quell' armonia, quella scelta che costituiscono il merito del gran poeta che gli succedette. Notabili sono i melodrammi di Apostolo Zeno per la varietà de' caratteri e degli argomenti, essendosi arric-

ricchito nelle storie greche, romane e barbare a lui famigliari. *Dovunque incontrò* (disse il Conti valendosi delle parole dello stesso Zeno) *o maturità di consiglio ne' dubbii affari, o magnanimità di perdono nelle offese sofferte, o moderazione ne' tempi prosperi, o fortezza ne' casi avversi, costanza di amicizia e di amor conjugale, man forte a sollievo degl' innocenti, cuor generoso a ristoro de' miserabili, atti di beneficenza, di giustizia, di temperanza ed altre virtù, tutti n' espose, n' ingrandì e illustrò gli esempii in teatro*. Ciò che ne dinota bene il carattere è l' aver saputo in ciascun atto delle favole preparare una scena vistosa, popolare, interessante che tiene svegliata l' attenzione dello spettatore. I drammi onde trasse onor maggiore, sono: *Lucio Papirio*, *Cajo Fabricio*, *Andromaca*, *Merope*, *Mitridate*, *Ifigenia*, *Nitocri ec.*. Non minor gloria gli recarono i sacri *Oratorii* musicali pieni di entusiasmo profetico e di sacra erudizione, tra' quali si distin-

 guo-

guono: *Sisara*, *Davide umiliato*, *Daniele*, *Giuseppe*, *Ezechia*. L'autore stesso ha data la più giusta idea di tali sacri componimenti. *In essi* (ei dice) *studiai di far ragionare le persone e in particolare i Patriarchi, i Profeti e gli Apostoli collo stile delle scritture e co' sentimenti de' Padri e de' Dottori della Chiesa; stimando che quanto meno fossevi frapposto del mio, tanto più di compunzione e di diletto avesse a destarsi negli animi degli uditori*. Tutte le opere drammatiche di Zeno comprendonsi in dieci volumi in ottavo, ma gli ultimi due contengono quelle che compose in compagnia di Pietro Pariati.

Ed eccoci a' più lieti giorni della virilità dell' opera eroica, ai giorni rischiarati del corso del più bell' astro della poesía drammatica musicale. Il romano Pietro Trapasso, il cui cognome dal celebre calabrese Gian Vincenzo Gravina che l' educò nelle lettere per lo spazio di dieci anni, cangiato in greco suono divenne *Metastasio*, e riem-

riempì l'Europa, nacque nel 1698, e passò parte della gioventù in Napoli esercitandosi nel foro. Succedette ad Apostolo Zeno nel 1729 nell' onorevol carica di *Poeta Cesareo*, e caro agl' imperadori Carlo VI, Francesco I e Giuseppe II, e alle imperatrici Elisabetta e Maria Teresa, fiorì in Vienna sino all' anno 1782, in cui mancò con lutto universale della Virtù, del Sapere e della Poesia.

Che diremo noi di sì raro e felice ingegno che corrisponda alla sua grandezza? Che egli era sì eccellente che ha ispirato ne' contemporanei la disperazione di appressarlo nel suo sistema, ed in taluno il partito di torcere dalle sue vestigia? Che gli splendidi suoi difetti stessi, i quali appartengono agli abusi musici anzichè a lui, il rendono rispettabile anco agli orgogliosi che volgono altrove il capo per non mirarne l'odiata luce che gli umilia? Le Grazie sole potrebbero convenevolmente encomiarlo, le Grazie amiche di Anacreonte che mercè del Metastasio

denti a' nostri giorni passeggiarono le musiche scene, e che tacquero com' egli tacque. E quando ripiglieranno l' ilarità ed il riso? Quando e chi le rimenerà sulle armoniche scene? Possono forse supplirvi i partigiani delle furie e de' demoni ballerini? o i *Semiserii* scarabbocchiatori di pasticci musicali in versi ed in prosa in un solo sciapito componimento?

La musa di questo grand' uomo si distingue per molti pregi, e singolarmente per la grazia, la facilità, la naturalezza dell' espressione, la precisione, la chiarezza e l' armonia dello stile, per l' eleganza e la sublimità. Gli contese gran parte di tali doti e forse tutti il famoso Saverio Bettinelli, e pretese che Metastasio sia *prosaico*, *inelegante*, *privo di lingua poetica* ecc. Aggiugne di aver provato egli stesso *il difficil tragico dello stile de' drammi* ne' cori del *Gionata* ed in una *Cantata*: di più che *l' armonico Frugoni* colle sue *Cantate* potrebbe *servir di modello al vero stile drammatico*: che Zeno è più di Metastasio

elegante ne' suoi drammi *sì bene scritti* ec. Noi vogliamo credere a questo acuto osservatore, il quale trovò spessissimo mancare *di eleganza* e di *stile poetico* fin'anche la *Gerusalemme*; ma non vorremmo che prendesse per *eleganza* anche lo stile *contorto ed oscuro*, in cui egli stesso talvolta è caduto ne' suoi *Sciolti*. Vorremmo poi che il mondo che si trasporta e si riempie di dolcezza all' udire o leggere i drammi di Metastasio, fosse rapito ugualmente alle *Cantate* ed ai *Cori* dell' *elegante* censore Bettinelli e dell' *armonico* Fragoni, in vece di averle obbliate sì presto. Vorremmo per sottoscriverci alla sua decisione che questo mondo culto e sensibile si commovesse più spesso ai drammi *sì bene scritti* di Zeno, e non già soltanto allor che egli canta alla maniera Metastasiana così:

Guarda pure, o questo o quello
È tua prole, è sangue mio:
Tu nol sai, ma il so ben io,
Nè a te, perfido, il dirò.

Chi

Chi di voi lo vuol per padre?
V'arretrate? Ah voi tacendo
Sento dir, tu mi sei madre,
Nè colui mi generò.

A chi cede mai Metastasio, sia che alla maniera di Sofocle migliori i grandi uomini dell'antichità nel ritrarli, ovvero sia che gareggi di sublimità col gran *Corneille* dipingendo Greci e Romani, e di delicatenza coll' armonioso *Racine*, facendo nelle passioni che maneggia riconoscere a ciascuno i movimenti del proprio cuore? A quanti anzi egli non sovrasta per la particolar magia del suo pennello che anima quanto tocca, e l' ingentilisce colla grazia del Correggio e coll' espressione di Raffaello? *Difficile sarebbe* (dice il dotto Carmignani (a) *determinare nel melodramma di Metastasio le ragioni per le quali lo stile ha quell' incanto che tutte le anime delicate vi trova-*

(a) Nella *Dissertazione sulle Tragedie di Alfieri.*

vano; *altro non può dirsi se non ch' ei piace*. *Voltaire*, egli aggiugne, per corredare di commentario le tragedie di *Racine*, diceva non doversi far altro che scriver sotto ad ogni pagina, *bello*, *patetico*, *armonioso*, *ammirabile*! *Ecco* (a ciò aggiugne il Carmignani) il *commentario di Metastasio*.

Si vuole esser dotato di gusto fine, di acuto sguardo per ravvisare nel Metastasio il gran maestro, allorchè (nel tempo stesso che prestasi al duro impero dell' uso e del canto introducendo amori subalterni) c' interessa pel solo protagonista agitato di un amor forte imperante disperato, qual si richiede nella severa tragedia. *Zenobia*, *Siroe*, *Arbace*, *Timante*, *Megacle*, *Demetrio*, *Ipermestra* ecc. personaggi tormentati da grandi passioni contrastate dal dovere e dall' eroismo, sono personaggi perfettamente tragici.

Con quanta maestria non colorisce i caratteri? Quel *fandi fictor Ulysses* non è dipinto al vivo nell' *Achille in Sciro*? l' energia e l' impeto del vincitor

tor di Troja non si vede quasi nascente nella finta Pirra? *Ezio* arrogante che parla di se e delle sue gesta, ma nobile, prode, magnanimo, virtuoso, non rappresenta appunto la bontà con qualche debolezza richiesta nel personaggio tragico? Or perchè il Bettinelli derise quegli *Ezii millantatori e paladini?* È forse un carattere inverisimile? *Tito*, *Temistocle*, *Catone*, *Regolo*, quando comparvero più grandi sulla scena? e qual tesoro di filosofia non vi profondono. E perchè il Bettinelli confuse con quegli *Ezii millantatori que' Catoni e que' Regoli*? Non sono essi ritratti istorici? Regolo parvegli *millantatore e paladino*? Regolo anzi (doveva avvertire il Bettinelli) punto non discorda dall' avviso stesso del capriccioso censore, e con *sobrii detti ma gravi, giusti e ben espressi* spiega *la virtù ed il valore in azioni*, e non in gran parole. Per convincersene il giovane studioso subito dopo la strana critica del Bettinelli legga almeno una scena del *Regolo*; legga il suo arrivo

in senato (sc. 7 del 1); ogni parola smentirà l' invida ingiusta capricciosa censura. L' idea di rappresentar gli affetti di una madre in Merope fu più di una volta felicemente eseguita. Ma chi può soffrire il paragone del colorito inimitabile di Mandane nel *Ciro riconosciuto*? Chi fece Egisto più interessante di Ciro sotto il nome di Alceo? Per altra parte quanta erudizione sacra, nobiltà di dire, interesse tragico ed unzione negl' impareggiabili *Oratorii Betulia*, *Gioas*, *Giuseppe*, la *Morte di Abel*, la *Passione di Gesù Cristo*! Qual ricchezza di filosofia e d' immaginazione e di splendidezza di decorazioni nelle *Serenate Enea negli Elisii*, *Astrea placata*, il *Parnasso accusato e difeso*, l' *Asilo d' Amore* ecc.!

Pieno di erudizione di ogni maniera egli imita gli antichi ma con tal maestria che par nato or ora quel che dissero venti secoli indietro. E chi saprà più dare agli altrui pensieri quella naturalezza che si ammira in Metastasio allorchè imita? Tito si vale delle pa-

role del Gran Teodosio quando abolì la legge che dichiarava rei di morte quelli che profferivano parole ingiuriose contro del principe (*a*) . V' è, gli dice Publio, chi lacera anche il tuo nome, e Tito,

E che perciò ? Se il mosse
Leggerezza, nol curo,
Se follia, lo compiango:
Se ragion, gli son grato: e se in lui sono
Impeti di malizia, io gli perdono.

È prosa, dice l'invidia sotto la maschera di gran poeta; ma il più meschino uomo che professa lettere, non cercherà gran poesia nel teatro, dove non si richiede, a meno che comprenda poco la differenza de' generi. Di prosa così bella son pieni Sofocle ed Euripide. La bella prosa (se così voglia dirsi) Metastasiana quante e quante migliaja di versi sciolti specialmente ha fatti da gran tempo obbliare! Ser-

(a) V. il *Codice Teodosiano* lib. IX, tit. IV. l. III.

Servesi Metastasio di un gran numero di sentenze di Seneca, ma con tale arte che le spoglia di ogni affettazione nativa. Quel *Dubiam salutem qui dat afflictis, negat*, è un aforismo in Seneca, e diviene una ragione ben naturale in Fulvia:

Non dir così; niega agli afflitti aita
Chi dubbiosa la rende.

È una ruvidezza pedantesca la risposta di Megara ad Anfitrione, *Quod nimis miseri volunt, hoc facile credunt*, la quale acquista semplicità e naturalezza in Metastasio:

E poi quel che si vuol, presto si crede.

Dal Petrarca, dal Zeno e da' Francesi trasse del mele; ma chi nol fa? chi nol fece? Importa saperlo convertire in proprio sangue e sostanza, ed è questo uno de' rari pregi del Metastasio. Questo traffico de' letterati è antichissimo. Quanto da Omero, da Teocrito e da Esiodo trasse Virgilio; quanto da' nove lirici Greci Orazio; quanto da Calli-

limaco, e dagli altri Greci Catullo con gli altri poeti elegiaci Latini! quanto Menandro dagli altri comici, e Terenzio e Plauto da Menandro! Distinguasi però il plagio vergognoso dalla lodevole imitazione. Bisogna posseder critica e principi solidi per comprendere ancora quando gli autori s' incontrano per ventura, e quando si seguono a bello studio. Aretade presso i Greci fece un volume de' pensieri degli scrittori che s' incontrano senza seguirsi (a).

Il calore della contesa che ebbe in Londra col Martinelli trasportò son già molti anni Carlo Francesco Badini esgesuita ad affermare nella *Bilancia di Pandolfo Scornabecco*, che Metastasio tolse varie favole da' Francesi, senza avvertire quante e quante dagl' Italiani ne trassero i Francesi. *Dall' Ines de Castro*, egli dice, Metastasio ricavò il *Demofoonte*. E perchè questo dramma non può metter capo nella eccellente *Semira-*

(a) V. Eusebio *de Praepar. Evan.* lib. X, c. 3.

ramide del Manfredi, in cui le occulte nozze di Nino e Dirce che si scoprono fratelli, rassomigliano meglio alle avventure di Timante e Dircea? Non conosceva poi il Badini altra *Inès* anteriore a quella del suo *ingegnosissimo* La Mothe? Ei si lasciò indietro immensi spazii non percorsi.

Dall' *Ambigu Comique* di *Montfleury* (disse lo stesso mordace esgesuita) Metastasio tirò la sua *Didone*. Che cosa fu quest' *Ambigu* di cui si cibava il Badini? Una stravaganza eterogenea uscita nel 1671 in tre atti, ognuno de' quali contiene un argomento differente ed in uno si rappresenta in iscorcio l' avventura di *Didone*. Quell' *ambigu* fu dunque il *modello* del Metastasio? Il Badini non conobbe tragedie vere della regina di Cartagine del secolo XVI? Metastasio non sapeva leggere la divina *Eneide*? Gran critico che fu quell' esgesuita!

Anche l' *Attilio Regolo* (afferma l' esgesuita) venne da' Francesi. E da chi mai venne? Forse dal *Regolo* del-

l' insipido *Pradon* tanto screditato nelle *Satire* del *Boileau* e nell' *epigramma* di *Giovanni Racine*? Ma l' esgesuita sapeva che il *Regolo* del *Pradon* è un *petit-maitre* colla sua bella accanto (*a*)? Poteva nascere da sì molle e melenso padre l' eroico, il romano *Attilio Regolo* Metastasiano?

E Badini ed altri ancora dissero che dal *Cinna* formò il Poeta Cesareo la sua *Clemenza di Tito*. Il lettore soffrirà che ci tratttenghiamo alquanto su questa critica. Chi può ignorare il capo d' opera del teatro di P. Cornelio? La *Clemenza di Tito* nulla perderebbe quando anche fosse del *Cinna* una esatta imitazione. Ma per istruzione della gioventù e per rendere giustizia al vero, osserviamo in qual maniera si condussero que' due grandi ingegni nel maneggiare in generi diversi due congiure e due per-

(a) Vedi ciò che ne disse m. *Dorat*, il quale sul *Regolo* del Metastasio compose la sua tragedia *Regulus*.

personi tramandatici dalla storia.

Cinna è tragedia destinata a commuovere; *Tito* è melodramma fatto per commuovere ed appagare i sensi. Per riuscire nel primo disegno Cornelio si vale di un' azione importante ma semplice per dar campo al dialogo, in cui, come non a torto giudicò *Rapin*, consiste il nerbo dell' entusiasmo tragico. Metastasio componendo pel teatro musicale abbisogna di maggiore attività varietà e rapidezza nella favola, per servire al disegno di allettare i sensi senza lasciar di commuovere, e quindi soggettare il dialogo alla più rigorosa precisione per disporre colpi di scena e situazioni che rendano lo spettacolo accetto all' udito ed alla vista. Cornelio e Metastasio soddisfecero al loro intento, e vi avrebbero mancato se il primo serviva più ai colpi di scena ed alle situazioni che al dialogo, ed il secondo più a questo che a quelli, ed avrebbe fatto il Francese un' azione propria per la scena musicale, e l' Italiano avreb-

be di una buona tragedia fatto un' opera fredda e nojosa (*a*).

Pro-

(a) Questi sensi da me si espressero nel 1777 quando pubblicai la *Storia de' teatri* in un solo volume, e questi rinnovai nel 1790 nell' imprimere il sesto volume della stessa quando la distesi in sei. Questi sensi ripeto oggi ancora. Da ciò apparisce di aver io sempre giudicato del *Cinna* e del *Tito* colla giusta differenza che esige la tragedia ed il melodramma, e di non aver mai preteso di comparare i due componimenti *per dare un glorioso vantaggio al drammatico Italiano sopra il tragico Francese*. A torto dunque *Giovanni Andres* si prese l' inutil pena di farmene un carico. Chi leggerà ciò che egli volle notare, e ciò che io dico, rileverà l'*inutile sua pena*. Col mio confronto altro io non pretesi se non rilevare l' artifizio diverso che richiedono l' opera in musica e la tragedia, per distruggere l' imputazione de' critici ed indicare la necessità che ebbe Metastasio di allontanarsi dalla *pesta* di Cornelio per compiere l' oggetto del melodramma. Ma dove mai io dedussi quel *glorioso vantaggio dell' Italiano sul tragico Francese*? Non ho io senza ambiguità dichiarato che all' oggetto di P. Cornelio più non faceva d' uopo di quanto si trova nel *Cinna*?

Profuse perciò Metastasio nel suo argomento maggior ricchezza d'invenzione che si scorge ne' nuovi colpi teatrali e ne' bei quadri prodotti da' contrasti di situazione; ricchezza che non potè trovare nella tragedia francese che non ne abbisognava. Trasse dunque tutte dal proprio fondo le fila necessarie per la sua tela. Non basta a Metastasio che Sesto ami Vitellia che lo seduce e lo precipita nella congiura; ma ha bisogno che questa aspiri a una vendetta non di un padre, quale è l'oggetto di Emilia nel *Cinna*, ma di un'attiva ambizione delusa nella speranza di regnare. Ha bisogno che Tito faccia uno sforzo e rimandi Berenice per risvegliare la spenta speranza di Vitellia; e che poscia egli elegga per consorte Servilia sorella di Sesto che ama Annio nobile virtuoso e degno della di lei tenerezza.

 Ha

na? Prego il riputato esgesuita *Andres* a riprendere, se piacegli, i miei errori, ma a non imputarmi ciò ch' egli immagina erroneamente.

Ha bisogno che Sesto strascinato dalla passione alla congiura e richiamato da un resto di virtù e dalla gratitudine a salvar Tito, nel tempo stesso che contro di lui cospira, corra a difenderlo: che chiamato da Tito non ardisca presentarglisi col manto macchiato di sangue: che Annio gli dia il suo: che quest' amico col manto di Sesto segnato colla divisa de' congiurati arrivi alla presenza dell' imperadore in tempo, che la virtuosa Servilia ha scoperto il segreto del nastro e che il suo amante all' apparenza risulti colpevole, e ponga in confusione l' inconsiderato Sesto, ed Annio nella necessità di comparir reo o di accusar l' amico. Queste angustie teatrali fanno riescire il melodramma italiano *diversissimo* dalla tragedia francese per la ricchezza e l' economia dell' azione (a).

I

(a) Molti che ci hanno preceduto (e l' accennai sin dal 1777) in parlar dell' *opera*, volendo additarci in che essa differisca dalla *tragedia*,

re;

I caratteri poi di Augusto Emilia e Cinna differiscono da quelli di Tito, Vitellia e Sesto. Augusto si dimostra clemente la prima volta stanco dalle famose proscrizioni: e la clemenza è la caratteristica della vita di Tito delizia del genere umano; caratteri che esigono un colorito differente. Emilia innamorata di Cinna intraprende lo sconvolgimento dello stato contro del suo benefattore, per vendicar la morte del padre, nel che si scorge cert' aria di romanzo, perchè l' affetto filiale *narrato* non iscuote tanto lo spettatore quanto i *beneficj presenti* di Augusto, e la di lei passione per Cinna *esposta agli sguardi*. Ma Vitellia è un ben di-

k 4 pin-

posero tal differenza nell' *unità del luogo*, nell' *esito tristo o lieto* della favola, nel *numero degli atti* e nel *verso*. Dissi e ripeto che niuna di tali cose mette una differenza essenziale trall' *opera* e la *tragedia*. Ciò si osservava nel *Sisten. 2 Melodrammatico* che ho avuto cura di rescrivere e che spero di produrre.

pinto carattere somministrato dalla natura e da' costumi de' grandi, superiore forse alla stessa Ermione di *Racine* da cui deriva. Perchè dunque questo verissimo attivissimo carattere, che la natura presenta e l' arte ha introdotto con felice successo sulla scena tragica e musicale; perchè mai quest'*ambiziosa Vitellia* che ondeggia tralla vendetta e l' amore, increbbe a *Giovanni Andres*, che vorrebbe cacciarlo via dalla scena, non che dall' *opera* di Metastasio? La critica ha principii, precetti ed esempi. Se fu perchè così a lui piacque, piace a noi con sua pace di anteporre al suo dettato la natura l'arte e l' esempio de' Greci, di *Racine* e di Metastasio, e tener l' ambizione Vitellia per teatrale. Ella è una Romana ambiziosa che più non isperando di conseguire colla mano di Tito l' imperio, si prevale della debolezza di un suo amante per tramar la rovina dell' imperadore; e l' ondeggiamento delle di lei mire comunica all' azione un continuo patetico movi-

vimento. Cinna poi e Sesto sono veramente due ingrati per cagione di una donna; ma Cinna sempre considera Augusto come un tiranno, ed i suoi rimorsi dell' atto III non provengono dalla conoscenza dell' ingiustizia del suo attentato, bensì da' beneficii ricevuti da Augusto. Sesto al contrario personaggio incomparabilmente più tragico di Cinna (*a*) è combattuto dalla conoscenza delle virtù di Tito, dall' amicizia da lui oltraggiata, dall' immagine di un gran tradimento senza discolpa, dalla virtù cui non ha del tutto rinunziato. Per comprendere appieno la diversità de' due caratteri, pongasi nella scena dell' ab-

(a) E perchè anche questo *debole Sesto* soggiacque alla stessa proscrizione teatrale di *Giovanni Andres*? Io sfido chicchessia a trovare in natura un personaggio più di Sesto idoneo ad eccitare il tragico terrore, e la compassione. Di qual tempera sarà il cuore dell' *Andres* che pure ha sì elegante la penna? Ma nel giudicar di poesia drammatica la penna può supplire tutta sola al cuore? Non mai.

abdicazione di Augusto. Sesto in luogo di Cinna, e la tragedia non potrà andare avanti, perchè a Sesto non converrebbe la parte che vi sostiene Cinna d' ipocrita e di traditore determinato.

Personaggi così diversi producono situazioni ancor più differenti. Senza dubbio eccellente è la prima scena dell' atto V. tra Cinna ed Augusto. Ma dopo scoperta la congiura, benchè ne sembri troppo famigliare l' incominciamento, *Cinna, prendi una sedia e ascoltami*, il discorso di Augusto si va gradatamente elevando finchè conchiude quella famosa interrogazione.

Cinna, tu t' en souviens, et veux
m' assassiner?

Cinna però a guisa di ogni reo ordinario si risolve a negare il delitto,

Moi, Seigneur, moi que j' eusse
une ame si traitresse!

Ma Augusto lo riempie di confusione mostrandosi inteso di tutta la congiura; ed allora Cinna convinto si appiglia al partito di mostrar coraggio,

Vous devez un exemple à la po-
sterité, Et

Et mon trepas importe à votre sureté :

Tutto è detto con saviezza e proprietà, ed ancor con grandezza; ma nulla è straordinario. Nel nostro melodramma però che cosa produce lo scoprimento della congiura? Due incontri originali inimitabili. Nella scena quarta dell' atto II Tito sa che si congiura contro la sua vita, ma ignora che Sesto sia il reo principale; perciò vedendolo venire va a lagnarsi con lui medesimo, con l' amico, dell' ingratitudine de' Romani:

Tito

Sesto, mio caro Sesto, io son tradito.

Sesto

(*Oh rimembranza!*)

Tito

Il crederesti amico?
Tito è l' odio di Roma. Ah tu che sai
Tutti i pensieri miei: che senza velo
Hai veduto il mio cor: che fosti sempre

L'

L' oggetto del mio amor, dimmi se questa
Aspettarmi io dovea crudel mercede.

Sesto

(*L' anima mi trafigge e non sel crede.*)

Che contrasto sommamente interessante fa quell' aspetto franco e amichevole di Tito, e quella confusione di Sesto lacerato da' rimorsi! E chi non invidierà all' Italia questa scena impareggiabile? Nella scena sesta del III non si conosce meno il maestro. Tito più non ignora che Sesto è un traditore e che il Senato l' ha convinto e condannato alla morte; ma vuol parlargli, e quando Sesto si appressa, si sforza di mostrar nel volto la rigorosa maestà offesa. Sesto si avanza sbalordito affatto dal delitto palese. L' uno osserva la mutazione dell' aspetto dell' altro, e lo spettatore ammira in essi un quadro degno del Raffaello della scena tragica:

Sesto

(*Numi! È quello ch' io miro*
Di Tito il volto? Ah la dolcezza usata

Più

... Più non ritrovo in lui! Come di-
venne
Terribile per me!)

Tito

Stelle! Ed è questo
Il sembiante di Sesto? Il suo de-
litto
Come lo trasformò? Porta sul volto
La vergogna, il rimorso e lo spa-
vento!)

Tali scene non si leggono nel *Cinna* nè in altri drammi ch' io sappia.. Bellezze originali sono parimente, e fatte per l' immortalità, le vie tentate da Tito per sapere il segreto di Sesto: le angustie di questo infelice posto nel caso o di accusar Vitellia o di commettere una nuova ingratitudine verso il suo buon principe: l' ammirabile combattimento di Tito nel soscrivere la sentenza nella scena settima del III che meritò l' ammirazione di *Voltaire*. Deggio, dice Tito, una vendetta alla mia clemenza sprezzata....

Vendetta! Ah Tito, e tu sarai
capace

D'

D' un sì basso desio, che rende uguale
L' offeso all' offensor? Merita in vero
Gran lode una vendetta ec. . .
Eh viva . . . Invano
Parlan dunque le leggi? Io lor custode
L' eseguisco così? Di Sesto amico
Non sa Tito scordarsi? Han pur saputo
Obbliar d' esser padri e Manlio e Bruto.
Seguansi i grandi esempi: ogni altro affetto
D' amicizia e pietà taccia per ora.
Sesto è reo, Sesto mora ec. . .
Or che diranno
I posteri di noi? Diran che in Tito
Si stancò la clemenza,
Come in Silla e in Augusto
La crudeltà ec. . .
Che Tito al fine
Era l' offeso, e che le proprie offese,
Senza ingiuria del giusto
Ben poteva obbliar . . . Ma dunque faccio

Sì

Sì gran forza al mio cor, nè almen sicuro
Sarò ch' altri m' approvi? Ah non si lasci
Il solito camin. Viva l' amico,
Benchè infedele, e se accusarmi il mondo
Vuol pur di qualche errore,
M' accusi di pietà, non di rigore.

Ed ecco in qual guisa gl' ingegni sublimi anche con argomenti già maneggiati diventano originali. Virgilio e Tasso prendendo per modello Omero, ci arricchirono di nuove fogge di poemi eterni. I sommi drammatici della Grecia scrissero molte volte su di un medesimo argomento componimenti che non si rassomigliano. Chi sa imitar migliorando, nasce per essere successivamente imitato. Quindi è che il nostro poeta imperiale ha prodotta una folta schiera d' imitatori Italiani che lo seguono senza raggiungerlo; ed è stato tradotto ed imitato in Francia da molti poeti, dal marchese le *Franc de Pompignan*, *Collè*, *Belloy*, *Le Miere*,

na, *Dorat*. Egli è vero che ne' suoi drammi possono notarsi alcuni difetti, ne' quali incorse a cagione del sistema che trovò introdotto, del genere stesso, degli esempi passati, e soprattutto degli abusi musicali, come sarebbero tante arie di paragoni troppo lirici per se stessi eccellenti, e certi amori subalterni, e qualche espressione studiata più che alla scenica non si conviene. Ma che perciò? Metastasio è pur tutto insieme l' Euripide, il Cornelio ed il *Racine* italiano. Metastasio è pur tale che se di mezzo il togli, senti che si forma nella melica poesia un orrido voto che niuno più riempie; là dove se altro moderno poeta, ed ancor non ignobile, tu ti fingi di non avere esistito, nulla sentirai mancare all' Italico Parnasso. Sel sappiano dunque tanto que' critici che non mai corsero la carriera di Metastasio e che perciò non ne compresero l'arduità, quanto quegli altri che nel provarvisi rimasero indietro spossati e senza moto a segno che si perderono di vista nelle loro *contate*

te e cori e tragedie musicali, e sfogarono criticandolo la loro invidia ed un odio impotente per vendicare le loro cadute.

Non per tanto intorno a lui non si ascoltino gli elogii del giovine Piccinni, di Michele Torcia, del sig. Cordara; nè il sig. Franceschi, nè l'Algarotti, nè il Calsabigi, quando dimorava in Parigi, nè Carlo Vespasiano, nè il professor Carmignani, nè il Napoli-Signorelli. Odansi gli esteri. *Questo vero figlio della natura* (disse il dotto scrittore sulla Musica il sig. Eximeno) *ha accordati insieme estremi che niun filosofo avrebbe mai pensato di potersi combinare, quali sono le dolcezze della lira greca co' sentimenti comuni. Il suo stile è chiaro, netto, conciso, le parole piene di sugo e di grazia, i periodi di giusta misura per penetrare nell' animo. E quantunque il Metastasio non sia stato posto nella lista degli autori del* conciossiacchè, *egli sarà non per tanto l'originale che si proporranno ad*

 imi-

quando nel [illegible] della voce [illegible] [illegible] ; di Metastasio e Durante. L'istesso *Giovanni Andres*, che forse per far eco al suo confratello Bettinelli riprese i caratteri di Vitellia e di Sesto, parlò con somma lode del poeta romano, assicurando che Metastasio non ha di che temere il confronto di alcuno. *La sublime anima* (soggiunse) *di Cornelio ha ella saputo immaginare Greci e Romani come Temistocle, Regolo e Tito? E il dolce cuore di Racine avrebbe avuto bastevole tenerezza e sensibilità per formare i Timanti, i Megacli, le Dircee, le Zenobie....? Tratti più nobili e grandi, più rilevati ed energici, sentenze più sublimi e giuste, più chiare e precise, pezzi più teneri e toccanti, espressioni più piene di sentimenti ed affetti, non si troveranno facilmente nel Cornelio, nel Racine, nel Voltaire.... e il solo Metastasio potrà far fronte a tutto il più bello e grande del teatro francese* ec. Dopo ciò, studiosi giovani che amate la poe-

poesia scenica e [illegible], [illegible] trete consolare [illegible] molesto [illegible] le critiche cicale che mostrano [illegible] scimento e ribrezzo di appro[illegible] caboli usati da Metastasio; [illegible] pure di coloro che chiamano [illegible] *li* le tenerezze metastasiane, [illegible] da qui a poco avrete piena contezza: sprezzate le vendute tirate di certi automi periodici che respirano coll' altrui fiato velenoso, e l' affettata severità de' Petrarchisti e Dantisti e le filippiche de' Versisciolti. Udite per vostro meglio e per gloria dell' Italia, di cui oggi ancora Metastasio è il più caro ornamento poetico, udite gli esteri, gli emuli stessi oltramontani; udite soprattutto il vostro cuore, e coll' Algarotti

a piena man spargete
Sopra lui fiori, e del vivace alloro
Onorate l' altissimo poeta.

Seguaci ebbe nell' opera istorica quest' ingegno raro Marco Cortellini livornese che scrisse l' *Almeria* e l' *Antigone* pel teatro imperiale di Pietroburgo, [illegible] Amadeo [illegible]

autore di *Enea nel Lazio* e di altri melodrammi. Mancò veramente ad essi buona parte della delicatezza, del patetico e del calore di Metastasio. I loro disegni non furono sì ricchi e giudiziosi, non originali o quasi tali le invenzioni. I loro colpi di scena poi spariscono a fronte del vigoroso colorito di Apostolo Zeno, come i loro quadri languiscono accanto a quelli di Metastasio. Decaddero in seguito per lo stile in faccia al Cortellini ed al Gigna *la Disfatta di Dario* e l' *Incendio di Troja* del duca Morvillo, ed i melodrammi di Domenico Perrelli impressi in Napoli nel 1777, e poi reimpressi, la *Circe*, *Cesare in Armenia*, *Lisimaco*, *Adolfo*. L' *Armida abbandonata del De Rogatis* rappresentata nel 1770 in Napoli riuscì nel teatro di San-Carlo per le decorazioni e per la musica dell' esimio Jommelli che si ammira come un capo d' opera. Luigi Serio improvvisatore ed avvocato morto a piedi del Torrione del Carmine l' anno fatale 1799, scrisse una *Ifigenia*

 in

in Aulide collo scioglimento innaturale del *Racine* che si cantò nel teatro di San Carlo colla musica del valentuomo Vincenzo Martini; l'*Oreste* che si rappresentò colla musica del napoletano Domenico Cimarosa nell' agosto del 1783.

Non è mancato qualche altro melodramma istorico in Italia, come il *Pizarro* del toscano Gamerra, il *Creso* del cav. Pagliuca ed il *Socrate* del exgesuita Antonio Galfo, che suppongo ancor vivente in Modica sua patria. Il primo si cantò nel teatro reale in Napoli, e piacque; intesi che il secondo non ebbe il medesimo destino; il terzo non si è mai rappresentato. Trovasi il *Socrate* impresso in Roma nel 1790 nel tomo IV del *Saggio Poetico* del Galfo. Il Metastasio in una lettera che gli scrisse, n'encomia lo stile come robusto e lusinghiero, la ricchezza de' pensieri, la vivacità delle immagini. Queste veramente abbondano oltre il bisogno in qualche situazione. La moralità in copia non discon-

[illegible] Quì [illegible] le agi[illegible] studiate comparazioni sentenza di qualche splendido difetto del Metastasio. Quelle di passioni non oltrepassano le sette, altrettante sono le parlanti, e ben quindici quelle di comparazioni, fralle quali una ve n' ha fin del cavallo trojano che entra in Troja col manto della pietà. L' economia e la tessitura dell' azione forse richiedevano più artificio ed incatenamento, e situazioni più tragiche in siffatto argomento.

n' Il conte della Torre Cesare Gaetani nato nel 1718, s' egli pur vive, in Siracusa sua patria conterà oggi anni 95 di sua età, e nel 1794 non avea tolto congedo dalle muse sceniche, e pubblicò le *Nozze di Ruth* cantata; e nel 1795 il *Giudizio di Salomone*, entrambe per l' anniversario di Santa Lucia. Notabili singolarmente sono i caratteri di Giosaba madre falsa del bambino conteso e di Bersabea madre vera che co' palpiti materni chiama l' attenzione. Rilevo da una lettera a me scritta nell' ottobre del 1796 che egli

ha scritto molte altre produzioni musiche, come il *Trionfo di Giuditta*, *Mosè bambino al fiume*, il *Sacrificio di Jefte*, l'*Eccidio di Sisara*, la *Scala di Giacobbe* ecc.

Antonio di Gennaro già duca di Belforte morto in gennajo del 1792 lasciò tralle altre poesie alcuni componimenti drammatici da cantarsi, verseggiati con eleganza e capaci di armonia musicale. Nel volume terzo dell' edizione nitida che se ne fece nel 1796 trovansi varie cantate, ed un oratorio per musica nella liquefazione del sangue di san Gennaro del maggio del 1795. Vi si legge ancora la *Primavera* scritta pel solito omaggio di fiori e di frutta che si presentò a' sovrani nel primo di maggio del 1775, in cui si trova un bell' elogio fatto dalla Primavera personificata ai pregi naturali del sito di Partenope. Vi sono altresì due favole boscherecce musicali, l' *Isola incantata*, e l' *Amor vendicato*, delle quali s' ignora l'epoca. È però noto che la prima si scrisse e si pose in musica a privato trat-

te-

[illegible]to di una brillante compagnia di dame napoletane che dettavano allora leggi al gusto e alle maniere. Vi si trovano introdotte quattro cacciatrici vive, ritratti di quelle dame, e gli avvenimenti ideati adombrano il vero col velo misterioso della poesia. L'Isola incantata che seduce le ninfe, e la pianta che al cadere rompe l'incanto, discendono dall'isola e dal ponte incantato di Rinaldo e dalla pianta recisa nella selva incantata della *Gerusalemme*. Si osservino le istantanee mutazioni cagionate dal troncarsi la pianta fatale, che servirà per saggio dello stile:

Ma che . . . s'oscura il giorno! ...
S'addensano nel ciel nubi improvvise!
Fischian orridi i venti! . . . impetuosa
La grandine si scaglia . . . il suol si scuote . . .
Dalle radici immote
Par che l'orbe vacilli! e par che avvampi
L'isola tutta allo strisciar de' lampi!

L'altra favola si aggira sulla vendetta presa contro di Apollo da Cupido col rendere schiva a' suoi prieghi Dafne figlia di Peneo. L'autore ingentilisce la favola rendendola di lieto fine con mostrar Dafne restituita alla vita, ed Apollo placato e sol contento di cingersi la fronte dell'amata pianta.

Ma nel declinar del secolo XVIII a molto erano cresciuti gl'inconvenienti teatrali che inepparono tal volta il genio stesso di Metastasio. Erasi giunto al segno di dover sacrificare gran parte della poesia e della verità al furore de' gran pantomimi, mercè de' quali ormai s'ignora, se il melodramma sia parte accessoria o principale dello spettacolo.

L'umana incostanza che mena sovente il rincrescimento dello stato attuale ed il desiderio di cambiare, fe pensare a rivolgere lo sguardo indietro, ed a vedere in lontananza l'opera *mitologica* rifiuto delle scene italiche ed imperfetta ancor nelle mani del dilicato *Quinault*. Come seguir nel suo siste-

Pietro Metastasio, e non rimanergli di grande spazio indietro? In vece di rettificar quel sistema si pensò a torcere da quel sentiero.

Ed ecco sorgere in Vienna in faccia al Metastasio stesso il *Giudizio di Paride*, l' *Orfeo* e l' *Alceste* animati dalle note immortali di *Gluck*. Ranieri Calsabigi cui fu interdetta la Francia, ricoverò in Vienna, e portò su quelle scene lo spettacolo che corse oltre l' Olimpo e travalicò le rive d' Acheronte. Il Migliavacca scrisse per quelle scene stesse la *Tetide* e l' *Armida*, ed ebbe la destrezza di congiungere agl' incantesimi, ai *sisons* delle furie, e ai *bilancè* dei personaggi allegorici di *Quinault* il vivo interesse dell' inimitabile *Armida* del gran Torquato, ed una felice imitazione del seducente stile Metastasiano. Marco Coltellini avea richiamata la pompa di *Amore e Psiche* già sceneggiati dal *Moliere*, e mostrata in Vienna nel 1767, un nuovo spettacolo di *Amore e Psiche* colla selva de' destini, coll' antro degli oracoli, coll' Acheronte,

col-

colla caverna d'Averno. Il notato Luigi Serio nel 1780 la riprodusse in Napoli spogliata di tali decorazioni per dar luogo a' balli di *Zemira* e *Azor* ed al *Convitato di pietra*. Psiche ed Acheronte, Zemira e don Giovanni Tenorio tutto in un fascio.

L'anno 1782 (ed è questo un altro fatto che smentì il non mai *Verace* gazzettiere *Colpo d'occhio*) il Sovrano di Parma, sempre continuando nell'intento di promuovere la poesia drammatica, fè rappresentare splendidamente *Alessandro e Timoteo* scritto dall'erudito conte Gastone della Torre Rezzonico e posto in musica dall'egregio Giuseppe Sarti.

Invano tutto ciò si produsse per allontanare l'opera istorica e secondare i disegni del Calsabigi. Fermo egli nel proposito di raddrizzare il trono giacente dell'opera mitologica impiegò tutto l'apparato de' demoni e delle furie danzatrici e della descrizione del Tartaro nelle sue *Danaidi* che fe porre in musica dal nostro valoroso Millico. Questo spettacolo che abbisognava, ei disse,

so, di quindicimila scudi per rappresentarsi, non comparve sulle scene. Il Conte Pepoli che lo seguiva a quel tempo e ne adorava i dettati, pubblicò nel 1789 il suo *Meleagro* accompagnato da una lettera *sul melodramma serio ad un uomo ragionevole*; ma l'uomo ragionevole egli non dovea trovare se non nel Calsabigi, ed il *Meleagro* al pari delle *Danaidi* sospirarono invano di comparire. Così le nuove vesti delle antiche furie de' numi infernali, delle ombre e delle parche perpetuo corteggio delle opere mitologiche si rimasero a rodere se stesse nel gabinetto de' loro campioni.

Dopo gli ultimi vani sforzi impiegati in pro dell'opera mitologica, si screditero quasi tutti i di lei partigiani e si rivolsero di bel nuovo all'opera che fa parlar gli uomini giusta le insinuazioni di *Gian Giacomo Rousseau*. Convertito il Pepoli nel 1790 fece imprimere in Venezia la *Morte di Ercole* spiegandovi la pompa delle decorazioni naturali che abbelliscono sempre variamente lo spettacolo. Egli v'introdusse pan-

pantomimi di soldati, un' entrata solenne di Ercole, un' ecclissi repentina, sacrificii decorati e l' apparenza del rogo ardente sull' Oeta.

Ranieri stesso de' Calsabigi disperato di non aver potuto più sostenere l' opera de' demoni danzanti e delle trasformazioni *a vista*, si rivolse all' istoria e scrisse due melodrammi che chiamò tragedie in musica, *Elfrida* ed *Elvira* che potè far rappresentare nel real teatro di Napoli nel 1793 e 1794. Questo letterato che in Vienna ed in Napoli non fu quello che era stato in Parigi rapporto al gran Metastasio, ne insultò la memoria per le stampe villanamente combattendo l' Arteaga. La gioventù vedrà volentieri i progressi che egli fece nel seguire il sistema istorico di colui ch' egli maltrattava indegnamente.

L' istoria d' Inghilterra de' bassi tempi somministrò al Calsabigi il soggetto della prima. Edgar succeduto a Edwy udì celebrare l' estrema bellezza di Elfrida (*Elfthryth*) figlia del ricco conte di Devon, e pensò di sposarla nel caso che

che sì bella fosse qual si decantava; e per esserne sicuro, spedì Athelwold suo favorito a Devon dal di lei padre. Preso il messo dalla bellezza di lei, riferì al re che il di lei volto era di fattezze comunali e poco di lui degno. Il re se ne svogliò, e permise al favorito di ottenerla per se stesso. Ebbe poi notizie diverse da quelle che Adelvolto gli avea recate, e portatosi in provincia trovò Elfrida più bella ancora che non si diceva, ed uccise di propria mano il favorito in una caccia e sposò Elfrida. Il Calsabigi formò su tal soggetto il suo dramma migliorando il carattere di Elfrida facendola innamorata del marito, e quello di Edgar dandogli spiriti di generosità che contrastano colla sua passione. Eccone la traccia.

Atto I. Elfrida impaziente si trattiene a parlar con Evelina sua confidente sull'assenza del marito. Il dialogo è proprio e naturale. Ma se dovessero valere le censure del Bettinelli fatte contro lo stile Metastasiano, potrebbe dirsi altrettanto contro lo stile del Calsabigi. I

So-

Sopravviene Orgando padre di Elfrida in abito di cacciatore. Elfrida nol ravvisa, e s' inselva, Orgando le va incontro:

Org. *Nobil donna . . .* Elfr. *Straniero*
(Oh importuno!) che vuoi?
Org. *Dì, non è quello*
Il romito castello
Del felice Atelvolto? . . . Amico io sono
Del signore di queste
Remote solitudini, e confido . . .

Ed in tutto ciò il padre non riconosce la figlia, nè questa il padre, perchè è vestito da cacciatore. Ciò è ben duro ed inverisimile. Evelina lascia Elfrida col padre, e dopo cinque versi ritorna; ma perchè parte? perchè ritorna? Forse Evelina parte per ispiare se giunga Adelvolto, e torna per dire che *giugne*, la qual cosa non è punto vera, nè appare altronde che cosa ella voglia ricavarne in vantaggio di Elfrida. Si ravvisano al fine il padre e la figlia e si abbracciano, e co' rispettivi

vi confidenti che hanno alla mano
antano un *quartetto* poco veramente
antaggioso per la musica, perchè gli
ffetti non sono punto riscaldati al giu-
to segno, dicendo appena Elfrida

in quest' amplesso
Perchè così adombrato,
Severo sei con me?

ed Orgando

Nella mia figlia io trovo
Un non so qual timore,

lal che pare che nascer non potessero
e tetre espressioni de' confidenti,

Minaccia il ciel turbato,
S' ammanta a nero il giorno,
Mormora il tuono intorno.

Si vede che il poeta vorrebbe, in gra-
zia della musica, elevare il tuono del
quartetto che non può essere che par-
ante. Questo *pezzo concertato* abbrac-
cia 34 versi, e conchiude così:

Org. *Torni d' Elfrida al core....*
Elfr. *Torni del padre al core...*
Evel. *Torni nel nostro core...*
Osm. *Torni d' un padre al core...*
a 4 *La calma che perdè.*

 Quat-

Quattro personaggi che interrompono il proprio sentimento o per volontà, o per inciviltà reciproca, che 'attendono ciascuno alla sua volta il parlar dell' altro a metà, che conchiudono in coro con un sol verso comune venuto in mente a tanti; rassembra quello appunto che si riprende in certe scene finali degli Spagnuoli del secolo XVII. Si dirà che altri ancora l' ha fatto; ma si domanda, se con ragione e proprietà drammatica? Si dirà che la musica anche oggi astringa la poesia a tradir se stessa e la verità; ma dunque nel sistema musicale presente vi sono pure ostacoli all' imitazione del vero? e v' inciampano tanti baldanzosi censori severi di Zeno e Metastasio? Cessino dunque codesti censori che non sanno far meglio, e piggiorano ad occhio, cessino di riprendere chi tanto e tanto ha meritato.

Viene Atelvolto nella scena quarta e s' incontra con Elfrida, e prima che nel recitativo si snervi la passione dopo cinque soli versi spezzati a vicenda

da esprimono i loro affetti in un duetto non male. Atelvolto si mostra agitato per la venuta del re. Elfrida lo rincora. *Ti perdo, Elfrida*, dice Atelvolto. Ed ella: *Come! minacci me con tal funesto presagio più che te stesso*. Le dice al fine

Non ti smarrir, son tua, voglio
esser tua . . . Non so morire?

Atto II. Il re Edgar palesa ad Atelvolto, di voler passar seco alquanti dì, e veder la sposa. Orgando che ito era, al dir di Evelina, sin dalla scena settima dell' atto I ad ossequiare il re, giunge un poco tardi. Il re l' invita con sua figlia a desinar con lui: Adelvolto si allontana per prevenire Elfrida; ma dopo otto versi recitati dal re che parte, egli ritorna senza perchè nel medesimo luogo prima di parlare colla sposa. Il poeta però voleva trarre partito dal loro incontro alla presenza dello spettatore, e non seppe meglio farli trovare insieme. La loro scena è appassionata, malgrado di un terzetto che vi si trova alla prima, il

quale colle sentenze e le ripetizioni della musica serve anzi a stancar Elfrida, e lo spettatore per le troppe esitazioni del marito. Ciò che rende la scena importante è il segreto che a lei palesa dell' inganno fatto al re. L'uditorio resta sospeso sulla deliberazione che prenderà Elfrida.

Segue altra mutazione di scena nella quinta scena, in cui il re si trattiene, come ha pur fatto nella prima, a far riflessioni di antiquario dicendo, che probabilmente le regine colà vissero un tempo remote. Elfrida dando voci di dentro, e contrastando col padre vien fuori con impeto dopo di aver chiamate in soccorso (poderoso al certo !) contro del padre Evelina e le compagne, nella guisa che fanno le ninfe fuggendo da' satiri. La bellezza di Elfrida incanta il re, il quale ordina che si chiami Adelvolto, cui rimprovera il tradimento; egli chiede la morte. Orgando lo sfida a duello, ed Adelvolto l' accetta con disegno di morire per le mani di lui. Elfrida affannata prega il

re perchè non permetta la pugna. Il re, duro risponde, questa è la legge. Quartetto finale, in cui Elfrida prega tutti l'un dopo l'altro e nulla ottiene. Forse in alcune espressioni si desidererà più precisione, e idee meno generali.

Atto III. *Anfiteatro boscareccio*. Siede il re con suo seguito. Vengono i combattenti. Orgando dice ad Adelvolto, se il cielo abborre i rei, e ne fa vendetta, io lascerò nel tuo scempio un tremendo

Della giustizia sua celebre esempio.

Adelvolto risponde che si difenderà sol per onore di Orgando. Il re dice,

Non più, si dia della battaglia il segno,

verso di Metastasio nella *Semiramide*,

Olà, si dia della battaglia il segno.

È vero che le parole che lo compongono appartengono a tutti; ma così infilzate son del poeta picciolo tanto e spregevole agli occhi del Calsabigi.

Sopravviene Elfrida con armato seguito alla barriera, e protesta contro l'ingiustizia della pugna. Edgardo di-

 ce,

ce, questa è la legge, ed ordina che le s' impedisca il passo. Elfrida che finora ha mostrato affetto e virtù, ma non già prodezza guerriera, divenuta un' amazzone impone al suo seguito che spezzi la barriera, e si avanza sino alla loggia dove stà il re, seguita poi da chi? forse da' vassalli del marito? Ma questi vassalli essere altri non possono che villani del ritiro campestre di Adelvolto. Or pare verisimile che dovessero osar tanto in faccia al re circondato da' soldati, da' cavalieri ec., ribellandosi manifestamente? *E tanto ardisci!* le dice il re; ed impone alle guardie, le quali non han saputo resistere all' attentato della barriera, di circondare i combattenti. Ma che pro? Elfrida è già sulla carriera delle Camille; chiama *barbaro* il sovrano, urta, dissipa le guardie, *si scaglia verso Adelvolto, e gli strappa di mano la spada*. Poteva giunta a tal segno l'azione restare oziosa e sospesa? E pur così avviene. Elfrida dee esigere dal re, dal padre, dalle guardie tutto

l'agio

l'agio per cantare un' aria di diciotto versi; la quale arresta la rapidità che qui l'azione richiedeva, e fa rimanere il re, e tutti come ascoltatori oziosi indifferenti in un' accademia di musica. In fine Elfrida approfittandosi del letargo universale *conduce via fieramente il marito* ad onta del re e del padre: Adelvolto è condannato all'esiglio. Egli però rapito dalla sposa si è ritirato alle sue stanze, quasi potesse rimanere ozioso in tal punto. L'azione naturalmente richiedeva che Elfrida dopo il suo attentato avesse atteso senza indugio a ritirarsi altrove con lui, non già che si fermasse nelle sue stanze. Ciò che non ha fatto per iscelta, è obbligata a proporlo, perchè il re ha esiliato il marito. Ella vuol seguirlo. *E se*, dice Adelvolto, *ne impedisce il re ed Orgando?* Ella magnanimamente risponde:

Schernir possiamo
Il padre, il re . . . per sempre
Essere inseparabili . . . Rimira . . .
Rifletti . . . questo acciaro

È mio . . . tuo se lo vuoi . . .
Ti basta il core.
D'impugnarlo e imitarmi? Ah questo solo
Dalle sciagure estreme
Liberarci potrà . . . Morremo insieme.

Ciò parmi patetico e nobile. In vece però di dirsi che un *marmo istesso in un eterno amplesso gli chiuderà*, ed in vece di quell' *urna sola che confonderà le loro ceneri*, espressioni fredde, consuete, poco energiche; questa scena poteva forse produrre un duetto più appassionato e più utile alla musica. Poteva p. e. esprimersi con calore il pensiero che dee angustiare Adelvolto per aver egli formata l'infelicità di Elfrida: e questa poteva corrispondere riflettendo di aver ella coll' infausta sua beltà ridotto a quel punto l'amante. Ciò avrebbe senza dubbio somministrato alla musica un oggetto più capace di vere espressioni, in cambio di quell' *eterno amplesso* nel marmo e di quel-

l' *ur-*

l'*urna* che vale la stessa cosa esangue ed alla musica infruttuosa.

Resta Elfrida, e viene il re, cui ella dice che seguirà lo sposo. Edgardo risponde che nol permetterà Orgando; e le offre il trono e la mano. Si sdegna Elfrida, e non a torto, al sentirsi da un re, il quale ha sempre in bocca, *questa è la legge*, proporre che ella diventi sposa di due mariti. Viene il padre, e la riprende del volere accompagnare Adelvolto. Ma (osserviamo) Orgando come ciò sa? Ella ha manifestato il suo disegno al marito nella scena quinta; è venuto il re che è presente, ed ella col re se n' è spiegato nella scena sesta; or chi l'ha detto ad Orgando che arriva nella settima? Il poeta che il sapeva. Il re contristato rimprovera Elfrida, e dopo un' aria di diciotto versi verbosa certo e con ripetizioni che potevano risparmiarsi, parte. Nella scena 8 la stessa premura di Orgando, la stessa resistenza di Elfrida, che produce un duetto. *Ma il padre?* dice Orgando;

Elfr.

Elfr. *Oh Dio! s' io l' amo;*
Se più di me l' amai
Sa il ciel, lo sa il mio core;
Padre; e il tuo cor lo sa.

Anche qui Calsabigi ha onorato un pensiero del Metastasio trascrivendolo dall' *Artaserse*;

» *Se fedele a te son io,*
» *Se mi struggo a' tuoi bei lumi,*
» *Sallo amor, lo sanno i numi,*
» *Il mio core, il tuo lo sa.*

Vegga poi il leggitore, se il Calsabigi l' ha piggiorato, o reso meno armonico. Que' critici poi che riprendono lo stil metastasiano come prosaico ed inelegante, e si dichiarano ammiratori del Calsabigi, osservino il seguente passo di Elfrida, e dicano se prosa simile trovisi in Metastasio: *Soltanto mi sgomenta, padre, che un giorno avrai del barbaro mio stato pietà rimorso e orror*. Mentre Elfrida vuol partire, arriva Edgardo che ne impedisce la fuga, ed Orgando che torna per rimproverare alla figlia il poco amore che ha per lui, e vuol separarla dal marito,

la

la cui nullità in tale occasione vie più si manifesta e rincresce, Elfrida con uno pugnale minaccia di svenarsi. Quì si trova un pezzo di musica concertato, in cui Adelvolto risponde appena da parte che è *smarrito l'imbelle suo cor*, ed Ormondo e Siveno altri due personaggi egualmente nulli (che nol dicendo il poeta è da credere che sien venuti fuori col seguito di Edgardo) articolano la sola parola *tremo*. Edgardo in grazia di Elfrida accorda che Adelvolto resti, ma lo sottomette al giudizio de' Pari che ben sa Elfrida che sia *giudizio di sangue*. Ma che grazia è questa che l'esenta dall'esiglio e gli fa correre un pericolo di morte? Adelvolto condotto via dice fra se (quasi andasse a chiudersi alla Trappa) *addio mondo, addio consorte, non respiro che morte*. Con ciò il poeta vuol che s'intraveda il disegno che egli ha di morire. Or non era bene di prepararsi un poco più tal determinazione, dando maggiore energia al di lui carattere? Adelvolto non dovea pignersi così melenso. Ne rimane

ne atterrita Elfrida, si lascia cadere a' piedi di Edgardo, ed il vivace suo pregare ottiene al fine il perdono al marito. *Hai vinto*, dice il re, e con nobil sentimento contrario al primo suo scandaloso pensiere di sposare la moglie di un altro che ancor vive, aggiugne;

Superbo
Son io di averti amato, e più che t'amo;
Più apprezzo me: di te non sono indegno;
Tel prova il mio perdono. In quante pene,
Quante amarezze ha involto
Quel crudele. Siven. *Ah Signor, morì Adelvolto.*

Ed in una breve strofetta da cantarsi si accenna che Adelvolto avea un pugnale ascoso, che gridò, *Elfrida*, se l'immerse nel seno, e spirò. Elfrida vuol seguirlo, Orgando la trattiene; ella tramortisce.

Lodevole in tale dramma si è che non vi sono freddi episodici amori subalterni, non arie di concetti e compa-

parazioni liriche, non scellerati che precipitano gli eroi nell'infelicità. L'azione va al suo fine, malgrado di qualche ripetizione, e qualche scena inutile. Vi trionfa il carattere nobile e appassionato di Elfrida. Il disviluppo segue acconciamente con que' pochi versi che dal canto possono ricevere espressione e calore.

Nel fine del dramma si trova impresso un *estratto* di una lettera dall'autore attribuita al signor Herbert, cui è dedicato. Costui lo loda, e *trova* in esso (parole che gli presta l'autore) *più estro, più calore che in qualunque altro scritto all'età dell' autore da due altri celeberrimi poeti defunti pochi anni scorsi*, cioè a dire di Zeno e di Metastasio. Con ciò il signor Herbert fa gran torto a se stesso, se non comprende l'immensa non mensurabile distanza dell'*Elfrida* dal *Temistocle*, dall'*Olimpiade*, dalla *Zenobia*, dall'*Achille in Sciro*, dal *Catone*, dal *Ciro*, dal *Regolo*, *dalla Clemenza di Tito* ec. ec: come ancora dal

Lu-

rico per consorte di Elvira sua figlia bellissima e piena di maschio valore trattando le armi alla maniera delle Marfise. La fazione opposta inclina agli Arabi, ed è spalleggiata dalle milizie di Adallano principe moro, cui Elvira ha segretamente data fede di sposa. Intervengono nel dramma quattro personaggi e tre confidenti.

Atto I. Notte avanzata. Elvira colla confidente Selinda attende Adallano. Prega la notte a coprir ben di tenebre il cielo, affinchè non esca sì sollecita l'aurora col *rosato suo colore*, l'*augellino non saluti il nuovo dì*, *l'argentea luna non la importuni col suo candido chiarore*. I drammi musicali prima di Zeno e Metastasio si riempivano di siffatte espressioni liriche, e si ripresero in Metastasio stesso alcuni tratti lirici e certe ariette bellissime ma disdicevoli alla verità richiesta nel linguaggio drammatico; or si concederanno le additate figure e tinte liriche al Calsabigi che ci promette per la musica *tragedie vere*?

Nel-

Nella scena 2 viene Osmida secondo confidente, che dopo questa scena sparisce, e solo interviene nella decima per dire, *vuoi guerra e guerra avrai*, e poi in coro accompagna Selinda negli ultimi tre versi del finale. Valeva ciò la pena di moltiplicare i personaggi con un Osmida inutile che parla in una sola scena? Tratto tragico. Egli è stato mandato avanti da' Adallano per esplorar tutto nel giardino. Elvira mostra impazienza amorosa, ma una scena sì lunga di lei coll' esploratore Osmida tira a se poco l' attenzione dello spettatore che brama l' incontro degli amanti. Verte poi siffatta scena su fatti tutti noti a i due confidenti; a che dunque rivangarli? Per informarne l' uditorio con tale scarsezza d' arte. Ma già arriva affrettato Adallano, cui il chiaror della luna ha sinora impedito di venire. Gli amanti dirigono i loro voti alla notte,

Prolunga, o notte amica, il mio
contento;

e poi? e poi si allontanano e si per-

dono nel boschetto, per dar luogo ai confidenti di seguitare a porgere alla stessa notte divote preghiere. Tutte tinte tragiche, chi nol vede? Lo spettatore però curioso investigatore di quanto fanno o non fanno in iscena i personaggi, fa mille giudizii sull' inselvarsi de' due fervidi amanti, involandosi agli occhi de' loro confidenti stessi, e di mala voglia vedesi tenuto a bada da personaggi subalterni, i quali continuano ad orar nell' orto. Nojosità stomachevoli! Gli amanti tornano a farsi vedere, e benedicono il giorno che si videro. Elvira dice, *ne' fati è scritto il nostro amor*, e Adallano

A eterni
Caratteri di stelle
Segnata fu l' union nostra.

Che roba, caro Calsabigi! dirò valendomi della gentile esclamazione che usaste in disprezzo dell' altissimo poeta Metastasio. Lasciam da parte che ciò dee parer prosa a chi la trova ne' drammi del Romano poeta: lasciam pure che lo stile tragico schiva simili leziosaggi-

gni ; come si menerà buona al tragico, musicale Livornese quell' *unione segnata a caratteri di stelle*, contrabando da secentista? Non anderemo mai innanzi a voler cercar gravità tragica in queste prime scene, tutto essendo imbrattato di maniere liriche tutto al più da pastorale. Questi amoreggiamenti sono interrotti da un *all' armi*, di cui poi non si dà altra ragione. Seguitano gli amanti ad invocare i *genii benefici del cielo* in compagnia de' confidenti. Di maniera che queste prime scene possono acconciamente chiamarsi *preghiere notturne e matutine*.

Partito Adallano viene Ricimero a domandare ad Elvira, perchè sia colà *notturna e ascosa*, e se altri sia con lei. Elvira parte dicendo dispettosamente,

Non mi seguir . . . Festeggia
Nelle ricerche tue, sogna, vaneggia.

Veramente quel *festeggia nelle ricerche* è un poco strano, quel *sogna vaneggia* un poco forte; ma si passi al-

 la

la guerriera Elvira, tuttochè nulla di ciò sia tragico e grave.

Ricimero resta lagnandosi dell' odio di lei con Almonte terzo confidente, e parte seco niun altro rimanendo in iscena. Aggiorna e si muta la scena, e l' istesso Ricimero che parlava nel giardino, si trova in discorso inoltrato con Odorico ne' suoi appartamenti. Se non vogliano contarsi tra' personaggi i falegnami che eseguiscono le mutazioni, la scena è rimasta vota come avviene ad atto finito; ovvero se in Ricimero non voglia fingersi rinnovato il miracolo della presenza fisica in due luoghi di Apollonio Tianeo (a). Mentre par-

---

(a) Questo manifesto inconveniente nell' edizione dell' *Elvira a spese dell' autore*, si evitò ella meglio nel rappresentarsi. Nell' edizione dell' impresario Ricimero partiva prima, e restava per un poco Almonte a dire

Incauta donna! Del tuo fasto insano
Vorrai presto pentirti, o spero invano.

Con ciò toglievasi lo sconcio di doversi am-
men-

parlano Ricimero e Odorico, che l' esorta a non disgustar la figlia, e quegli ripete, *ma quanto ho da soffrir*, viene Almonte a presentare ad Odorico un foglio sospetto che dice di aver trovato in terra. È un foglio amoroso di carattere di Elvira. Grave principio di mirabil viluppo tragico. Odorico la fa chiamare, e le rinfaccia il foglio come da lei scritto. Elvira innocente nega di esser suo colla franchezza della verità che basterebbe a dissipare ogni dubbio nel padre, purchè non avesse cattivo concetto della figlia, e non la credesse raffinata nella furberia. Ma in certi drammi suppongono gli autori un patto tacito, per cui si accorda che un innocente accusato dee tenersi per colpevole, per andare avanti. Senza di simile supposizione poetica quanti drammi caderebbero come mal tessuti? Con

n 3 tal

---

mettere i falegnami per attori. E questo fu il primo cangiamento piggiorativo fatto dal poeta nella propria ristampa dell' *Elvira*.

tal diploma Odorico rimprovera la figlia qual rea convinta di *alto tradimento* (ed è poco un bigliettino tenero creduto di lei ?) e le dice,

Tu non hai del tuo delitto
Nè vergogna nè pudor. .

A quest' aria sì ben fondata si appicca una coda di rimproveri, onde ardiscono insultarla Ricimero ed Almonte. Terzetto, in cui crucciata Elvira ingiuria que' due malvagi a buon dato, e poi *con impeto li discaccia inseguendoli*; e ciò vorrà dire che se essi non son presti a farsi indietro, ella tragicamente gli discaccerà a urtoni, a spinte, a calci ad un bisogno, nè ciò sarebbe senza esempio di autori tragici, avendo anche la *Cleopatra* di *Jodelle* preso pe' capegli un suo vassallo seguitandolo a calci per la scena, ed in questo senso Calsabigi avrà ben saputo trasformare il dramma in musica in vera tragedia. . Buon per essi che Odorico, senza saper perchè, torna in tempo, ed Elvira *si ritira con modestia*. Tutto ciò che canta Odorico ed Elvira

vira si vuol leggere nel dramma per ammirarsene l' eleganza, la forza, e la precisione Calsabigiana. Partito il padre ella dice piangendo, *vedete mirate* (che debbono essere due azioni distinte) *godete ... esultate; non vi turbate, non vi avvilite?* e torna come prima *a discacciarli con impeto e minacciante*, benchè senza armi, se pur non pensi ad imitar Cleopatra. Rimasta padrona della campagna si trattiene a cantar *quattro versicoli*, per dar tempo ad Almonte di fuggire, di passare alla sala delle udienze, di veder Adallano che viene a parlar solennemente a Odorico, e di recargliene l' avviso.

Adallano nella scena decima propone l' unione degli Spagnuoli, e de' Mori in Granata, e per se le nozze di Elvira. Odorico risponde di aver di lei già disposto. Adallano chiede che Elvira disponga di se stessa: sfida Ricimero, e canta un' aria imitata da un' altra di Metastasio. Scitalce dice nella *Semiramide*,

 » Se

» Se in campo armato
» Vuoi cimentarmi,
» Vieni che il fato
» Fra l'ire e l'armi
» La gran contesa
» Deciderà.

Adallano nell' *Elvira*,

Se generoso
Vuoi contrastarmi
D' Elvira il core,
Meno orgoglioso
Fra l' ire e l' armi
Il mio valore
Ti renderà.

Per chi tiene l' udito armonico trova fra le due strofe qualche divario, nè la tagliacantonata di preconizzare il *proprio valore* di Adallano trovasi in Scitalce. Comunque sia commendiamo l' imitazione di Calsabigi; quella al certo, se avesse avuto più tempo, era la maniera di formarsi lo stile dolce e preciso, seguir le vestigia de' grandi; ma bisognava adorarle nel tempo stesso nel calcarle, in vece di mordere il piede che le stampa. Calsabigi però nella

se-

econda parte perde la sua scorta, e
:ade in una specie di freddura:

E se la sorte
Nella contesa
Questa vittoria
M' involerà,
Dell' alta impresa
Almen la gloria
M' illustrerà.

:n prima qui *nella contesa* è pura bor-
'a; di poi Adallano in tutt' altro Moro
orgoglioso e fiero qui diviene modesto,
: decanta per *alta impresa* quella di
porsi a fronte di Ricimero, il quale
privo di ogni rinomanza non può re-
:are a chi osa affrontarlo gloria tale da
llustrarlo, quando ancor vincesse. Gli
utomati imitano l' uomo e non lo sono.

Atto II. Odorico volendo leggere nel
:uore di Elvira le dice con maniere di
padre, che vorrebbe che ella si determi-
nasse a scegliere lo sposo tra Ricimero
: Adallano,

Fra lor decidi, a qual tu vuoi ti
appiglia.

Elvira di ciò si meraviglia, dubita,
in-

indi si tien ferma in celare il suo cuore. Odorico prende, che più? il carattere di falso e finto e mostra di credere che ella a Ricimero s' inclini. Elvira al fine cede e mostra di determinarsi ad Adallano. Il padre allora tutto austerità *impallidendo ed infiammandosi di rossore, Lo proferisci!.. Tu! figlia d' Odorico!* L' ingenua Elvira stupisce con ragione dell' astuzia comica del padre, ricusa apertamente Ricimero, e alle minacce di Odorico, se non con gravità da coturno, almeno non a torto, gli dice,

Padre, un bel core hai per Elvira in seno.

Segue un duetto del padre e della figlia, e poi una cavatina di Elvira (a). In

---

(a) Questa cavatina (che fu il secondo cambiamento fatto dall' autore nell' edizione *a sue spese*) si soppresse nella rappresentazione. E forse fu avviso dello stesso maestro di musica, cui parve che dopo un duetto di passione poco gioverebbe una cavata di semplice riflessione

In fine segue una scena inutile di ciarle con Seinda!

Nella quarta scena viene Adallano a proporre ad Elvira una fuga. Ripiego eroico, nuovo, ingegnoso e di sommo effetto! Elvira ricusa. Duettino fra i due di espressioni generali che ben remoto attaccamento hanno col soggetto della scena. Veggasi poi quanto naturali sieno gli avvolgimenti di concetti che non possono raccapezzarsi che all' ultimo verso comune a due. Veggasi se verisimilmente due persone s' incontrino a dire e a sospendere i loro sentimenti nella guisa esposta nel duettino:

Elv. *No, mai non frangerà*
Sdegno, non crudeltà,
Non odio, non furor . . .

Ma ella non può conchiudere, perchè convien che attenda il parlar di Adalla-

---

ne e di poco o niuno effetto. E quando ancora non avesse giovato il sopprimerla, non poteva nuocere e *pregiudicare* il dramma come esclamò l' autore *propositi tenax*.

lano pronto già ad interromperla poco civilmente per altro :

Adal. *No, mai non spezzerà*
Celeste altra beltà,
D' un trono lo splendor . . .

Quì convengono in conchiudere a due

Le mie di un puro ardor
Care ritorte

Fralle note della musica e la distanza de' verbi, all' udirsi questi due versi, non si saprà se reggano o sono retti. Lascio che questi *nienti* di pura galanteria riempiono tutta la sedicente tragedia di *Elvira*.

Odorico nella scena quinta dalle sue logge si accinge all' armi. Commette la custodia delle mura a Ricimero ; ma prima, senza nuovo motivo che affretti la sua deliberazione, vuol che si congiunga con Elvira di cui non ignora le ripugnanze . Ad ogni modo egli perde il tempo a prescrivere a Ricimero (cui avea incaricata la custodia delle mura) di recarne ad Elvira il comando . Odorico non mostra nè saviezza nè costanza in ciò che delibera ; e queste nozze

così a buon tempo affrettate hanno l' aria sguajàta, anzi la maschera (e nulla più di maschera) delle nozze di Marzia con Arbace nel *Catone*. Ma qual distanza infinita trall' importanza del motivo che spinge Catone a richiederle, ed il puro capriccio, che muove Odorico! Uno scimione differisce meno dall' uomo. Ricimero ne parla ad Elvira che lo discaccia co' soliti rimproveri. Talvolta l' azione in questo dramma sembra che retroceda in vece di gire innanzi, o che avanzi a passi di testudine (*a*).

Sce-

(a) Terzo cambiamento dell' autore. Vide forse con rincrescimento che nel rappresentarsi si tralasciò nella scena 6 un altro pezzo di musica che dovea cantarsi da Elvira e Ricimero, e l' autore lo restituì al suo luogo. Ma quì nuocere non poteva alla *condotta* del dramma il tornelo, anzi giovare. Che poteva risultare da un duetto di una prima cantante, di una Bandi, Bilington, Mingotti p. e., con una seconda parte che soleva disimpegnarsi da qualche musichetto di prima uscita o da qualche

Scena 7. Sera. Odorico fralle ruine di un antico Circo, luogo arbitrario poco dipendente dall' azione. Era egli andato nella 5 *ad animar le sue squadre*. Or come di sera, in quel luogo co' suoi domestici? A che vi è ito egli? Più. Quando lo spettatore attende notizie dello stato delle armi, gli sente dire alla bella prima,

Ed ancora ostinata al mio volere
Non si arrende la figlia?

E nol prevedeva? Ma qual mondo giva a perire se le sue nozze non si conchiudono a momenti? Azione grande e grandemente condotta!

Vengono Almonte e Ricimero ad annunziare che non si trova Elvira, aggiungendo colle loro solite note criti-che,

---

che cantatrice novizia? Ricimero nell' Elvira si sostenne da una giovanetta di cui poco era nota l' abilità. Calsabigi dovea riportarsi al maestro di musica, il quale ben sapeva se le due voci potessero accordare e far buono effetto unite.

che, che forse è fuggita con Adallano, *Correte . . . andate . . . venite . . . di quà di là*, grida Odorico alla maniera di un Messer Lattanzio, o di un Pantalone. Non so però se lo spettatore avvezzo alle furbesche trame comiche di que' due vili, presti loro o non presti fede, e se possa commuoversi col padre. Si sente altro *suono di guerra dal bosco*; e neppur di questo farà caso chi ascolta, perchè non mai simili *all' armi* indicarono in siffatto dramma cosa alcuna importante.

Prima di passar oltre si osservi che nella scena quarta facendo Adallano premura perchè Elvira fuggisse seco, ella ricusò di assentire, e solo profferì che *Elvira sarebbe di Adallano, se il padre si facesse tiranno*. Tal caso di tirannia, a dritto dire, non è seguito, perchè Odorico ha soltanto detto a Ricimero che la voleva sposa di lui, e che gliene recasse il comando. Ricimero ciò disse ad Elvira, e di suo aggiunse che il padre minacciava, e compiangendola disse di più:

A qual crudel sorte
Ti esp ne l' orrore
Che mostri per me!

Questa prevenzione fattale in generale è minor cosa ancora delle minacce e de' rimproveri uditi dalla bocca stessa del padre. Ma sia pure ciò una vera tirannia, udendolo da un traditore a lei noto, se ne dovea spaventare una donna forte? Ora di qual tirannia positiva poteva ella lagnarsi e addurla come certa per sua giustificazione? Dovea ella per un romore venuto da bocca immonda determinarsi ad una criminosa comica fuga? All' altra. L' ultimo verso profferito da Elvira, *peggior non v' è*, precede la scena 7, in cui Odorico oziosamente si va dondolando *fra macchie e cespugli di negletto bosco*, e recita *dieci soli* versi interrotti dall' avviso della fuga di Elvira. Questi dieci versi han dato a lei tempo per vestirsi di tutte armi, ingannare i vigili soldati, fuggire ad Adallano ed istruirlo dell' occorso? Vedrà il lettore se per tali operazioni basti il tempo che s' impie-

piega in profferir quaranta parole.

Ma già si appressano i grandi, i tragici evenimenti dell' *Elvira*. Dopo il suono di guerra del bosco viene un guerriero sconosciuto tutto coperto, che dice ad Almonte e Ricimero ,, *fermate*. *Chi sei?* gli è domandato. *Io non venni a dire il mio nome, son cavalier, vi basti*..

Voi malvagi accusasti
Ed offendesti Elvira..

È questa veramente una discordanza, *voi due malvagi* discorda in numero con *accusasti* e *offendesti*. È vero che con idiotismo fiorentino si dice volgarmente a una persona sola *voi parlasti*, *voi offendesti*. Ma i Fiorentini usano forse tale idiotismo quando si parla di più persone? Chi sa! l'autore era toscano; fidiamci di lui. L'usano poi in bella prosa decentemente? L'userebbero in una elegante e grave tragedia? L'userebbe chi rimprovera Metastasio di stile inelegante e prosaico? Ed a codesto scrittore disprezzatore di Metastasio tributarono i loro alti enco-

mii Vannetti e Bottinelli? Pace alle om-
bre onorate.

Il cavaliere sconosciuto sfida que' due i quali bravamente si ritirano alla parte opposta. Giugne Odorico sempre pronto in lor difesa con soldati. Ed allora il tragico Ricimero vedendosi sicuro minaccia e trasoneggia sul gusto di *Capitano Spavento* della moderna commedia istrionica. Per punto cavalleresco egli dice di non accettar la disfida di un ignoto. *Conoscimi dunque*, dice il cavaliere, *sono Adallano* . . . Che ne risulta? Fulmini, duelli, sangue? No, un *quartetto*; qual più tragico scioglimento in sì periglìosa contesa! Rimproveri scambievoli, soverchieria degli Spagnuoli, arrivo de' Mori alla chiamata di Adallano, il quale poco esperto generale si fa circondare. Ricimero vuol ferirlo; ma eccoti un altro gnerriero sconosciuto che ne ribatte il colpo, gli fa cader la spada, e gli si avventa.. È la stessa Elvira. Odorico la trattiene e la rimprovera; Elvira si discolpa dichiarandosi moglie di

Adal-

Adaltano. Torna dunque a lui, dice il padre in una cavatina in tre, e la discaccia.

Almonte con fretta viene a riferire che *morì Adaltano*; Ma Almonte è un noto impostore; sarà vera la notizia? Ciò non si esamina punto. Smanie e *semisvenimenti* di Elvira. Altro quartetto, in cui per riempitivo entrano Ricimero ed Almonte che dicono

Quale di nere tenebre
Sole offuscato e torbido
Si va inoltrando in ciel!

pronostico puro di campagna, perchè essendo *sera* nel nostro emisfero, non si vede in Granata il sole nè offuscato nè chiaro; la rassomiglianza dunque e l' espressione mal si adatta. È poi una vera povertà quel non saper mai altrimenti spiegarsi lo scompiglio imminente in qualunque incontro se non con *tempesta oscura*, con *manto nero del giorno*, col *cielo annerito* per essere il *sole* apparso di notte *offuscato*. Del resto essendo questa una delle consuete imposture de' due compagni nelle

menzogne, come si vedrà, il loro terrore è una pura ipocrisia. Odorico dice

Le bianche chiome avvolgere
Mi sento in fronte;

maniera veramente che non pienamente esprime il *diriguere comae* Virgiliano. L' orrore secondo l' uso de' buoni Toscani fa *arricciare* o *rizzare* i capegli, ma l' *avvolgere*, parlandosi di capegli irti per l' orrore riesce troppo attillato, ed i dotti nella lingua lo riserbano col gran Toscano ad una studiata coltura di essi,

Che in mille dolci nodi gli avvolgea.

E quando pur tal voce potesse indicare l' arricciarsi de' capegli, il sollevarsi de' capegli per l' orrore, sempre sarà miglior vocabolo l' arricciarsi in poesia, perchè particolareggia, là dove l' avvolgere azione inderminata rende l' idea troppo generale.

Atto III. Neri veli intorno ad Elvira, neri panni intorno al letto, altri neri panni (forse più leggieri) svolazzanti che pendono a festoni dalla volta, lampada unica che dà debol lume,

me, lugubre sinfonia. Tutto questo apparato si è fatto nell'intervallo degli atti, e va ottimamente. Ma si è usata la convenevole diligenza da chi è amante, cioè l'assicurarsi della funesta notizia annunciata da un manifesto impostore? No, altrimente si sarebbe trovato vivo Adallano, e perduta la spesa del funereo apparato. Passiamo oltre. Elvira co' capegli sparsi distesa sul letto piangente

Sustinet in vidua tristia signa domo.

Più, parla ad uno spettro *sanguinoso*, scena nuova; ma passi ancora. Ella dice,

Spettro che pallido
E sanguinoso,
Prendi l'effigie
Del caro sposo,
Parlami . ... accennami,
Che vuoi da me?
La tua di lagrime
Bagnata Elvira,
Di sangue a tingersi
Anch' essa aspira,

 Per

Per esser simile
Morendo a te.

Se ad altro ella non *aspira* che ad imbrattarsi di sangue, non è la cosa più polita, ma in fine non è nè la più difficile nè la più funesta del mondo. Ella vuol dire che si accinge a versare il proprio sangue ed a seguir lo sposo; ma per ciò la nostra lingua fornisce modi più veri, più individuali per meglio e non equivocamente particolareggiare le immagini giusta l'uffizio della vera poesia. Ma perchè poi *aspira a tingersi di sangue?* Affinchè morendo rassomigli lo spettro? capriccio curioso! Questa illusione della sua fantasia è ben lunga occupando tutta la scena; e non finirebbe mai se non passasse ad un pensiero eterogeneo che la fa discendere dall' immaginazione alla realità del basso mondo. Ella dice allo spettro. *Tu non ci sei* (nel mondo) e va bene ciò; ma che luogo può avere in tali suoi pensieri quel che si legge ne' seguenti sette versi?

Io non somiglio a tanti
Vili, perfidi, altieri

Mor-

Mortali abbominevoli : Non sono
Fra quell' iniqui che una dolce
calma
Godono fra' delitti: ed han saputo
Formarsi un volto, un core
Che non sente pietà, non ha
rossore.

Queste idee potevano con verisimiglianza sopravvenire ad Elvira occupata d' uno spettro sanguinoso che rappresenta l' ucciso marito? Hanno esse nulla che si affà colla morte di Adallano, col dolore di Elvira? (*a*).

(a) E pure questo è il quarto cambiamento che l' autore rimise nella edizione fatta a proprie spese. In quella degl' interessati all' impresa si finiva così ottimamente la prima scena, *Tutto perdei, per me non v' è p. ù mondo*, troncandone i sette versi inutili sopraccennati, che nocevano alla proprietà ed alla condotta del dramma. Testardo l' autore volle rimetterli nell' edizione a sue spese. Egli stesso dunque all' errore di pensar tali versi che contengono pensieri inutili ed alieni dalle circostanze di Elvira, aggiunse l' altro di restituirli al primo sito.

Viene Ricimero a gettarsi a' suoi piedi, e le avvisa che il padre è ferito, ma lievemente da uno strale, che tutto a lui perdona, tutto obblia, e la vuole con se negli estremi suoi giorni. Incresce ad Elvira, che sia egli di ciò il messaggiero. Ricimero affetta dolore da disperato e vuol morire per le mani di lei. *Morire* (risponde bene Elvira) *non sai tu stesso?* Giugne Odorico sostenuto da due domestici con un braccio involto di fascia. Il poeta sembra essere in dubbio del suo disegno. Da una parte vorrebbe dalla ferita di Odorico trarre partito e commuovere Elvira per determinarla a sopravvivere alla perdita di Adallano; quindi fa che comparisca bisognoso di appoggio, tutto intento a intenerirla: *I miei raccogli* (le dice) *moribondi respiri*. Dall' altra parte egli dà tal ferita quasi come lieve salasso. Comunque sia, benchè colle parole la chiami ferita lieve e col fatto la dimostri grave, non reggendosi il ferito senza esser sostenuto, Elvira se ne intenerisce, gli si getta a' pie-

piedi, e, *per tutti*, dice, *Elvira è morta, vivrà per te* ecc. Ella conchiude,

Ah qual contrasto avrò
Di vivere e morir
Misera! da soffrir
Vegliante in sen:

La lontananza dell' *avrò* dal *da soffrir* per cosa musicale, mostra lo stento del poeta, e cagiona equivoco e sospensione, non potendosene raccapezzare il senso, se non si conchiuda. Il sentimento poi è tutto spiegato ne' tre primi versi, e quell' infelice *vegliante in sen*, ben può dirsi che stiavi a pigione, benchè comprendo che l' autore avrebbe voluto dire che quel contrasto sarà per tormentarla incessantemente (*a*).

Ode-

(a) Per compiere il numero de' sette peccati mortali commessi a giudizio dell' autore contro la condotta del suo dramma, ha egli fatti nell' atto terzo altri tre cambiamenti ristampandoli tutti nella scena quarta. In prima Odorico chiede alla figlia che indugi a morire, per la ragione che egli è vicino a morire, nell' originale seguiva un' aria di lui assai inferiore al

Odesi risonar di nuovo tumultuoso

cla-

---

al patetico pensiero del recitativo, e fu tolta via come incongrua, e l'autore ve l'ha rimessa. In secondo luogo nell'originale precedevano 18 versi di recitativo di Elvira all'aria indicata *Ah qual contrasto avrò*. Ma nel recitativo si diceva bene ciò che nell'aria si ripete e si peggiora: *Eterna guerra e di morte e di vita agiterà l'anima mia*: si diceva nel recitativo; si stimò che bastasse, e si tolse l'aria male espressa. L'orgoglio dell'autore non ne permise la soppressione, e l'ha rimessa. Ultimamente dopo il verso.

Oh qual giubilo è il mio nell'abbracciarti, si soggiungeva un altro duettino di Odorico ed Elvira; in cui a vicenda s'interrompevano e non si capiva il sentimento se non colle ultime parole comuni a due. Questo si soppresse come privo d'interesse novello; e l'autore rivendicando i pezzi staccati dal suo corpo l'ha rimessi al luogo antico. Tre pezzi di musica recitati dalle medesime persone nel punto che l'azione è vicina a risolversi colla venuta di Adallano vivo, quale interesse potevano produrre, anzi qual noja non avrebbero prodotta? Chi alterò negl'indicati punti l'*Elvira* doveva intendere il teatro e la musica assai più del disprezzatore del Metastasio.

clamore, ed ecco Adallano bello e sano e vivo che conduce Almonte legato. Tutti stupiscono; egli rassicura la sposa, e mostra a Odorico Almonte reo di quel foglio fatale, e di avere *ad arte forse* annunziata la di lui morte. Aggiugne che Ricimero è morto e che forse Almonte *lo svenò per occultare le sue frodi*; accusa senza verisimiglianza, perchè Almonte tutto ha tramato per servir Ricimero.

Adallano è bene ascoltato da Odorico allorchè implora il suo consenso perchè Elvira diventi sua moglie. Ed il buon vecchio mentendo un poco gli dice che del primo suo *rifiuto* fu causa un *cieco errore*; e dice ad Elvira che Adallano sia suo consorte e di lui *figlio*; *illustre figlio e degno di me, di te, degli avi miei*. Adallano in verità avrebbe potuto dire ad Odorico che a lui stesso (sc. 10 at. 1) egli avea negato il suo assenso con asprezza, indignazione e disprezzo. Ed Elvira altresì poteva dir sottovoce al padre che si ricordasse di averlo chiamato *barbaro*

e che

e che la scelta di lei *offendeva l' onore degli avi* (sc. 2 at. 77). Il dramma termina con questi armonici concenti a tre voci:

Più chiaro il sole già ci *apparì*,
Più puro il sole già ci *apparì*,
Più bello il sole già ci *apparì*.

E quel *già ci*, *già ci*, *già ci* in coro colle repliche musicali avrà partorito un grazioso effetto.

A quanto ne abbiamo divisato, e al più che per fuggir noja omettiamo, si scorge che l' *Elvira* non rivedrà mai più le scene. Il piano è assai mal congegnato, l' economia ad ogni passo difettosa, lo scioglimento insipido puerile comunale e mal rattoppato. I caratteri di Ricimero e Almonte, neri, vili, inetti e comici; quello di Odorico ineguale, un poco finto anche nel volersi mostrar tenero; Elvira ed Adallano innamorati da commedia, o al più da pastorale, poco convenienti per una tragedia, non animati da veruno eroismo che gli elevi. Ripetizioni di pensieri, di situazioni, espressioni liriche

a sovvallo, stile non preciso, molle e smaccato, niuna moralità, non rilevandosi nè amor di patria, nè magnanimità, nè virtù veruna contrastata, al contrario esponendosi un' azione di cattivo esempio di una fuga da commedia triviale, consigliata, eseguita e premiata con tutto il buon successo. Tutto ciò è l' *Elvira* che morì nascendo ad onta delle note eccellenti del cav. Paisiello. Chi avrebbe mai creduto che nel cader del secolo XVIII le scene di Napoli dovessero veder sostituita a *Didone*, ad *Ipermestra*, a *Dircea*, a *Zenobia*, ad *Aristea*, a *Berenice*, a *Mandane* madre di Ciro, il guazzabuglio delle tragedie in musica del Calsabigi!

Vuolsi rammemorare tra' poeti melodrammatici del passato secolo il giureconsulto di Lanciano Domenico Ravizza scrittore di varii *Oratorii* sacri impressi in Napoli nel 1786, i quali senza esitanza son da registrarsi dopo quelli di Apostolo Zeno, e di Pietro Metastasio. Essi cantaronsi e replica-

ron-

ronsi più volte in Lanciano, in Sulmona, in Chieti, in Atri dal 1740 al 1753. Eccone i titoli: *Sisara*, *Adamo*, la *Peste d' Israele*, *il Martirio di san Pietro*, *Mosè nel Roveto*, *Gedeone*, *Tobia*, *Ezechiele*, *Daniele*; *il Passaggio del Mar Rosso*, i *Pastori del presepe di Gesù bambino*. Chi volesse ravvisare in un immaginoso componimento poetico i pregi de' riferiti Oratorii del Ravizza, legga l' *Inno* indirizzato al di lui figliuolo Vincenzo, dall' insigne oratore sacro e poeta esimio Bernardo Maria Valera cappuccino di Lanciano, che si legge nel I tomo delle di lui *Poesie* impresse in Napoli nel 1759. Anche il lodato di lui figliuolo Vincenzo produsse in seguito alcuni Oratorii cantati con plauso in più luoghi. Nel Vasto l' anno 1760 si cantò l' azione sacra intitolata *Abigaille*, che fu nel medesimo anno impressa in Chieti. Otto anni dopo nella stessa città s' impresse *Mosè pargoletto* che si recitò colla musica dell' esimio di lui compatriotta Fedele Fi-

na-

naroli. Altri non se ne sono rinvenuti; ma Vincenzo Ravizza erasi felicemente incamminato per le orme paterne.

Nel nostro Gran Teatro reale di San-Carlo, che sventuratamente è ben lontano dal più rivedere i melodrammi dell'immortale Metastasio, si è pur veduta la rappresentazione de' *Pitagorici* del riputato poeta Vincenzo Monti nel marzo del 1808, festa teatrale tragica di un atto animata dalle note del non meno illustre nel suo genere Giovanni Paisiello Tarentino maestro napoletano. Passiamo alla Danza, ed alla Musica.

La Danza che oggi forma una parte non indifferente dell' Opera, e la Musica che la costituisce tale insieme colla Poesia, nel XVIII secolo hanno ricevuto da varii eccellenti artisti novello gusto e splendore.

La Danza teatrale ha cessato di essere un' arbitraria filza di pantomimi eterogenei serii o grotteschi con *pieni* senza oggetto concatenato. Anch' essa rappresenta co' soli gesti in cadenza favo-

vole compiute comiche o tragiche. Il toscano Angiolini espose in Italia, in Alemagna, in Pietroburgo varii balli eroici e giocosi, tra' quali riscossero applausi particolari *Solimano II*, *Errico IV alla Caccia*, *Ninetta in Corte*, il *Convitato di pietra*, il *Disertore con lieto fine ec.* In una lettera scritta da Vienna nel 1759 a m. Arnard lodavasi il ballo di *Flora* eseguito da madama Angiolini. In Parigi ed in Vienna si distinsero nell' esecuzione intorno al medesimo tempo la Bugiani e la Paganini. Il Fiorentino Vestris singolarmente si è segnalato in Parigi nel *serio e gentile*, e Viganò in Italia nel *grottesco*. Gennaro Magri napoletano per leggiadria e leggerezza riscosse generali applausi in Venezia, in Torino, in Napoli, e vi espose di propria invenzione diversi balli. Un suo *trattato teorico-pratico* del ballo in due volumi con trenta rami egli produsse per le stampe nel 1779. Prima dell' efimera repubblica napoletana, ed ancor dopo, si fece ammirare per varii bal-

balli da lui inventati Gaetano Gioja napoletano. Si ripete sovente per l'Italia, e si pregia con distinzione l'*Andromeda*. Dentro del lustro secondo del corrente secolo XIX nella precipitosa decadenza attuale de' melodrammi specialmente eroici, non è mancato al reale Gran Teatro il concorso sostenuto col ballo migliorato da Titus e dalla Chiari. L'accrebbero in seguito i pantomimi *Otello*, e *Paolo e Virginia* eseguiti eccellentemente da *Luigi Henry*, e dall' espressiva sua compagna *Queriau*. Con *Amore e Psiche* pantomimo di *Gardel* diretto in Napoli da *Hus* spiegò il ballo tutte le sue pompe rappresentandovi l'agilissimo Taglioni da Amore *Henry* da Zeffiro, *Giraud* da Marte. Nel *Sansone* altro pantomimo a prova spiegarono i loro talenti Titus tornato, Taglioni con la sorella e la moglie, *Henry* e la *Queriau*.

Il più riscaldato, il più burbero, il più preoccupato nemico del nome Italiano, non contrasterà alla nostra nazione il primato sopra le altre nell'ar-

te incantatrice della Musica. Dalle nostre contrade uscirono i primi musici legislatori, e i più celebri maestri che insegnarono a congiungere con verità sulle scene la Poesia e la Musica. Vero è che i Tedeschi vantansi meritamente di *Hayden*, *Huber*, *Cramer*, *Schmit* esimii maestri di musica istrumentale, e dell'insigne *Hass* pregevole allievo de' Conservatorii di Napoli detto il *Sassone*, e del mirabile *Gluck* e dell' armonioso *Back*, del fecondo e vivace *Mayer*, e del *Vogler* che si distinse nel *Demofoonte*. Ma gli Spagnuoli che ebbero già un *Ramos* e un *Salinas* e un *Morales*, non parmi che contarono altri riputati maestri dopo che *Rodriguez de Hita* pose in musica la meschina *Briseida* del *poetillo La-Cruz*. Il signor Martino di Valenza ben presto uscì dalle Spagne e compose alcune musiche in Napoli ed altrove. Pregiansi a ragione i Francesi de' dottissimi scrittori teorici di musica, particolarmente di *Mersenio*, di *Burette* e di *Alembert*. Ignoro pe-

rò se altro moderno maestro abbia sormontate le Alpi almeno col nome, ad eccezione del difficile *Rameau*, e degli applauditi *Grety* e *Mehul*, de' quali non sono sconosciuti i pregi. Non è però certo che essi abbiano potuto gareggiare co' maestri Italiani; benchè in seguito (dopo essersi fondate in Parigi le scuole de' Sacchini e de' Piccinni) vanno dalla Senna uscendo compositori modellati sul gusto italiano, e se ne attendono sempre più eccellenti.

Ma ci si permetta di dire che la copia de' maestri musici che dalle nostre regioni inviaronsi oltramonti, è stata prodigiosa. Bologna, Firenze, Venezia, Milano, Napoli, dir si debbono reggie perpetue e sorgenti perenni di scienza musica. Da esse uscirono Scarlati, Vinci, Leo, Porpora, Corelli, Veracini, Tartini, Bucarini, il nobile Marcello, l'eccellente storico e maestro Martini, il Buranelli, il Sarro, il Durante gran maestro di maestri grandi, l'impareggiabile Pergolese, il maestoso Gaetano Latilla, l'armonico Logroscino,

l' immortale Jommelli, il celebre Piccini che produsse la felice rivoluzione nella musica in Parigi dal Napoli-Signorelli predetta sin dal 1777, il dotto Cafora, l' armonioso Majo, il pieno il grande Sacchini, il felice Traetta, l' egregio Guglielmi, l' espressivo Sarti, l' insigne Cimarosa, il copioso Paisiello, il valoroso Palma. Ma come venirne a capo, se voglíasi mentovare almeno una gran parte de' figli di Partenope? Contentiamoci di ciò che confessò l' Inglese autore del *Parallelo della condizione e della facoltà degli uomini*, che la perfezione di sì bell' arte è confinata nella parte più occidentale dell' Europa. Glorioso singolarmente è per la patria il testimone per ogni riguardo onorevole del gran Cittadino di Cinevra: " Giovane artista,
„ vuoi tu sapere, se qualche scintilla
» di questo fuoco divoratore serbi nel-
» l' anima? Corri, vola a Napoli ad
» ascoltar le opere maestrevoli di Leo,
» Durante, Jommelli, Pergólese. Se
» ti riempiono gli occhi di lagrime, se

» ti

» ti palpita il cuore, se tutto ti com-
» movi, e ti senti ne' tuoi trasporti
» opprimere, soffocare; prendi allora
» Metastasio e componi; il suo genio
» riscalderà il tuo, col suo esempio tu
» saprai creare; e gli occhi altrui ti
» renderanno ben tosto il pianto che
» ti avranno fatto versare i tuoi mae-
» stri. Ma se le grazie incantatrici di
» questa grande arte ti lasciano in cal-
» ma, se non hai nè delirio nè tras-
» porto, se in ciò che dee rapirti tu
» non trovi che del bello; osi tu doman-
» dare che cosa è *Genio*? Uomo vol-
» gare, non profanar questo nome su-
» blime; e che t' importerebbe il co-
» noscerlo? Tu nol sentiresti; và,
» componi musica francese (*a*).

(a) *Dizionario di Musica* articolo *Genie*.

CAPO VI ultimo

Stato presente degli spettacoli teatrali.

Il nostro secolo filosofico calcolatore non permette che s'ignorino in angolo veruno dell' Europa le principali regole del verisimile, nè che si sprezzino se non da' mentecatti. Chi in tanta luce ardirebbe presentar sulle scene nell' atto primo un eroe nascente in Bisnagar e nel terzo canuto nel Senegal? Chi proteggerebbe simili scempiatagini senza aver perduto il senno? Ma questa filosofia, questo spirito giusto esatto accurato, basta a dar l' esistenza ad opere grandi nella poesia, nell' eloquenza, nelle arti del disegno e nella musica? Al contrario dove lo spirito filosofico semplicemente predomini e tutta riempia la mente per modo che paga del metodo e dell' analisi non attenda ad arricchir la fantasia e a fomentar l' ardor poetico che d' immagini

ni si nutre, questo spirito compassato agghiaccia l'entusiasmo, snerva gli affetti, irrigidisce il gusto. Non so se quindi solo derivi quella rincrescevole decadenza che non può negarsi che si osservi nelle belle arti; certo agli occhi oggi salta meno l'abbondanza de' grandi artisti che de' calcolatori, degl' invidi sofisti, de' falsi-letterati e gazzettieri senza biscotto.

Nel settentrione continuano i drammi regolari, e si rifiuta in generale la buffoneria grossolana che una volta vi regnava. Ma *Weiss*, *Klopstock*, *Lessing*, *Iffland* hanno emoli che gli superino, che gli rettifichino, che gli si appressino?

Una manifesta decadenza osservava sono alquanti lustri nel teatro di Londra il dotto abate *Arnaud*. " Non vi » si rappresentano (diceva) che le » antiche favole, alcune insipide imi» tazioni delle commedie e novelle » francesi scritte senza ingegno e senza » spirito, ed un gran numero di farse » satiriche ". La stessa cosa scriveva

 Lin-

Linguet. In fatti la satira sotto quel cielo non rispetta, nè particolari, nè ministri, nè governo, e porta spesso il suo fiele sulle scene. Una farsa contro il ministero sotto Giorgio II. fu denunziata alla Camera de' Comuni, che propose un *bill* per soggettare gli scenici componimenti all'ispezione di un ciambellano. Il Conte di *Chesterfield* pronunziò un eccellente discorso contro il *bill* che però passò in legge. Contuttociò sul teatro di Foote e poi di Drury-lane si rappresentò una farsa col titolo di *Escrocs*, in cui si motteggiano i *Metodisti* setta fondata da non molto da *Withefield*. Il mare aperto ne fa sperare più fresche notizie de' teatri della Gran Brettagna.

Nella Spagna ecco quello che si è osservato sinora in ciascun anno ne' teatri di Madrid. Apresi il corso alle rappresentazioni dopo la quaresima, colle composizioni del XVII secolo conservate nelle due compagnie come proprii fondi. Inoltrasi la state e si sospendono le recite di giorno, e cominciando

la

la sera si cantano le *sarsuële* nazionali, o le traduzioni delle nostre opere buffe, e talora vi compariscono tradotte alcune commedie francesi ed italiane. In talo stagione si videro su quelle scene tradotte la *Sposa Persiana*, il *Cavaliere e la Dama*, il *Burbero Benefico* di Carlo Goldoni. Nel mese di agosto del 1786 (quando più fremevano gli *Huertisti* e i *Lampigliani* contro del Napoli-Signorelli) chi avrebbe potuto immaginare che vi si rappresentasse senza interruzione di *sainetti* e *tonadiglie* la *Faustina*? E rappresentata chi avrebbe sperato che si ripetesse seguitamente sette volte nel teatro del *Principe* con applauso e con profitto della cassa avendo dato ai comici di entrata de' nostri ducati 1230 (a)? Come poi

---

(a) Ecco come a me ne pervenne la notizia in una lettera di uno Spagnuolo amico de' 25 di agosto 1786: *Muy Señor mio* = *El dia catorze del presente vi representar en el Coliseo del Principe su comedia de Vm* la Faustina *traducida* con

poi incomincia l' ottobre, torna a rappresentarsi di giorno, spariscono le buone commedie, le nazionali stesse di *Moreto*, *Solis*, *Roxas*, *Calderon*; ed allora si scatenano i demonii, le trasformazioni, gl' incantesimi, le macchine, ed i *Sette Dormienti* azione di più centinaja di anni, e l' *Origine dell' Ordine Carmelitano* di Antonio Bazo che con-

---

con bastante fidelidad à nuestra lengua: Yo no tenia antecedente ninguno, y me hallè sin pensarlo con un drama que ni remotamente esperabà yo verle en la escena española etc. Egli prosegue narrando l' applauso ricevuto ad onta di un accidente ridicolo di un vestito dell' attrice che rappresentava la *Faustina*, e conchiude così: *Se oyò con atencion toda la comedia, gustò generalmente, y en particular tubieron mucho aplauso la escena 8 del acto I, la ultima del II, y la 7 del IV. El pueblo que no tiene que ver con las questioncillas literarias, aplaude lo bueno sin averiguar de quien es: le he visto conmoverse en los pasages mas pateticos, y reir en los que estan llenos de sales comicas . . . Se representò siete veces y diò à los* Comicos *veinte mil y quinientos reales de entrada.*

contiene un titolo che non finisce mai, e un' azione di 1300 anni, cioè dagli anni del mondo 3138 sino a i tempi di papa Onorio III. Ed *Ormesinda*? e *Sancio Garcia?* E le commedie di *Tommaso Yriarte?* e quelle di *Leandro de Moratin?*

Dopo *Crebillon* e *Voltaire* havvi più qualche degno tragico in Francia? Dopo *Regnard* e *Des-Touches* e qualche altro de' primi anni del secolo, havvi più un solo comico? Monache disperate, gelosi arrabbiati che danno a mangiare alle spose i cuori de' loro amanti, uomini dabbene che vanno a rubare in istrada e son destinati al patibolo,

le sombre Falbaire
Et Beaumarchais, et l'ennuyeux Mercier,

(diceva Carlo *Palissot*), e *Diderot* col suo *Figlio Naturale* in prosa

Dans le grand goût du larmoyant comique,

come scherzando cantava *Voltaire*; ecco i tragici e i comici successori degli autori di *Alzira*, di *Radamisto*, del *Gio-*

Giuocatore. Ma fra questi comparisce forse sovente in iscena a farli arrossire l'autore del *Misantropo* e del *Tartuffo*? Pensatelo voi!

De Moliere oubliè le sel est affadi,

E gli armoniosi versi di *Racine* hanno perduto l'impero de' cuori? *Laudantur et algent*. Cedono ad una lugubre prosa soporifera; ond'è che *Voltaire* scriveva all' Imperadore della Cina, che oggi in Francia

Le tragique ètonnè de sa metamorphose
Fatiguè de rimer ne va parler qu'en prose.

Tutto, se ascoltate i medesimi nazionali, tutto è divenuto un tessuto di tirade, di epigrammi, di definizioni metafisiche, di antitesi stentate; tutto il bello è sparito a fronte della smania di mostrar *de l'esprit* a costo del *buon senso*, e quel che è peggio, una certa chiamata *filosofia* armata come un' istrice di aguzzi motti enigmatici e di lamenti neologici scagliati con intrepidezza

za per insultare o coprir di ridicolo tutto ciò che non sa d' empietà dichiarata. Or come rompersi questa folla impenetrabile da *Chenier*, da *Arnaud*, da *Carion de Nisas*, che apparve e si ascose, e da *Collin d'Harleville* e *Picard*?

Quanto all' Italia, lasciando a parte que' melici allori colti da Apostolo Zeno e da Pietro Metastasio figlio dell' armonia e delle grazie emulo illustre di *Racine* e di Euripide, a i quali invano si ardirono levar le mani rapaci per involarglieli; non manca nè di tragedie nè di commedie. È vero che la gallica peste *lagrimante* spazia ed infetta i commedianti Lombardi che la portano intorno, ed illude qualche elegante scrittore innocente e qualche lavorator periodico che in essa giurano alla cieca. Ma invano si affannano. Il Varano, il Conti, il Marchese, il Granelli, e soprattutto, il Maffei, Ipolito Pindemonte, l' illustre Alfieri, non pochi altri, sostengono l' impero di una Melpomene Italiana, mentre il Goldoni, l' Albergati, il

Gi-

Giraud e qualche altro militano gloriosamente sotto il vessillo di Talia. Egli è vero che ci manca un degno seguace di Metastasio; ma il tesoro de' suoi drammi musicali non è ancora obbliato o morto, e non morirà mai dove s'intende gusto, armonia, grazia e ragione. Surse contro di lui la *demonomania* del furiofilo Calsabigi, ma sparì; e le *Danaidi* furono condannate a marcire nella di lui tomba, e son piombate in braccio dei *Silfi* e delle *Barbe turchine* e delle *Fiabe anili*.

CONCHIUSIONE

Ed eccovi il vasto grandioso edifizio della scenica poesia per la stessa antichità varietà ed ampiezza in ogni sua parte ammirabile. Esso appartiene ad una immensa famiglia sparsa per la terra conosciuta e dilatata in tanti rami la quale l'ha posseduto successivamente, e guasto ed acconcio a suo modo giusta il genio di ciascun possessore. Ognuno vi ha lasciato il marco del pro-

prio

prio, gusto or semplice or pomposo or bizzarro or saggio. Specioso dove per bei pezzi Corintii e per sodi fondamenti Toscani; dove maestoso ancora per certa ruvida splendidezza di colonnati ed archi Gotici. Diviso in grandi appartamenti altri nobilitati da greche pitture o da latine pompe, altri ricchi di bizzarri ornati di tritoni, egipani, sfingi e sirene a dispetto della natura. Delizioso in mille guise ne' boschetti, ne' romitaggi, ne' compartimenti diversi de' giardini; là vaghi per naturali bellezze di olenti rose, garofani, gelsomini e mammolette, là ricchi di fiori Olandesi, e di cocco, ananas ed altri frutti oltramarini; là pomposi per verdi viali coperti, giuochi d'acque, fonti idraulici, labirinti e meandri. Tale da Pekin a Parigi è il prospetto vario e vago, orrido talvolta, e capriccioso; della Drammatica.

Gli Eschili i Sofocli gli Euripidi e gli Aristofani, gli Alessidi i Filemoni i Menandri della Grecia: gli Azzii i Pacuvii gli Ennii i Vari e i Cecilii i Ne-

vii i Plauti i Terenzii del Lazio: i Trissini i Rucellai i Giraldi Cintii i Torquati i Manfredi e un *Aminta* e un *Pastorfido* che furono senza esempio e i Macchiavelli gli Ariosti i Bentivogli dell' Italia del XVI secolo onde risorgendo ella insegnava a risorgere: i *Lope de Vega* i *Calderòn* i *Moreti* della Spagna: *Shakespear Otwai* e *Wycherley* e *Congreve* dell' Inghilterra: *Cornelio Racine Crebillon Voltaire* e *Moliere* e *Regnard* della Francia emula della Grecia e dell' Italia e norma gloriosa ai moderni a dispetto degli *Huerta* e de' *Sherlock*: *Weiss Lessing Klopstock* nella Germania che dopo un lungo spazio si risveglia al fine e mira indecisa or verso la Senna or verso il Tamigi. Maffei, Varano, Marchese, Pindemonte, Alfieri e Goldoni ed Albergati e Giraud e Zeno e Metastasio in una carriera in cui tanti gli seguirono e niuno diè speranza di raggiungerli. Tutti, dico, questi grandi uomini trovansi là troppo iperbolicamente ammirati quà senza conoscimento di causa o livoro-

samente biasimati. Chi giudicherà di loro, il pedantismo o la leggerezza? l' amor cieco e la maligna invidia, o gli apologisti con occhiali colorati? o i gazzettieri che militano alla Svizzera de' passati tempi? o i plagiarii di mestiere che aspirano a un nome vivendo di ritagli mal rubati, o i verseggiatori ciclici e dozzinali?

Alla *Storia* ed alla sola storia scortata da una sincera *filosofia* chiaroveggente e sgombra di ogni parzialità, al cui sguardo solo quel sì mirabile edifizio forma un tutto ch' essa come dall' alto d' una collina tranquillamente contempla. A questa sola storia, dico, appartiene il giudicar di tanti grand' ingegni che vi hanno lavorato da tanti secoli; ed il suo giudizio schietto ed imparziale additerà agli artisti nascenti il sentiero che mena senza tortuosi giri alla perfezione drammatica. E chi se non questa schietta storia e questa serena filosofia sa discernere quel che può esser *bello* per un popolo solo e quello che lo sarà per molti? È que-

sta che non ignora che ciò che si chiama *buon gusto* dipende unicamente dalla conoscenza di questo bello. In Pekin e Costantinopoli, in Parigi e Firenze si pretende con gli spettacoli scenici correggere e divertire la società mediante una imitazione della natura rappresentata con verisimiglianza adoperandovi le molle della compassione e del ridicolo. Ma v' ha chi per riescirvi si vale di troppe ipotesi, mostrando in un sol luogo differenti paesi e in due ore di rappresentazione il corso di molti lustri e talvolta di secoli interi come avviene in Madrid e in Londra; e chi all' apposto se ne permette pochissime, come usavasi anticamente in Atene e in Roma ed oggi usasi in Italia e in Francia e in Alemagna. Senza dubbio i drammi Cinesi Spagnuoli e Inglesi contengono parlando in generale un' arte men delicata, ma pel gusto di que' popoli hanno un merito locale. I drammi poi de' Greci e de' Latini e de' moderni Italiani e dei Francesi e di qualche Inglese

Ale-

Alemanno e Spagnuolo, avendo acquistato dritto di cittadinanza nella maggior parte delle nazioni culte, non temono gl'insulti degli anni, e posseggono una bellezza che si avvicina all'assoluta. Or non son questi gli esemplari che dee raccomandare il gusto? Vi sono poi certe farsacce buffonesche che costano poco e giungono talvolta a far romor grande sulla scena. Per simile stranezza potrebbero gl'inesperti dedurre una falsa conseguenza (e la deducono in fatti e ne fanno pompa) e fuggir la fatica necessaria per mettersi in istato di scrivere componimenti degni di approssimarsi all'*Atalia* e al *Misantropo*, perchè non furono questi la prima volta ricevuti favorevolmente dagli spettatori. Ma la *Storia* pronta a diradar ogni nebbia, gli avvertisce che le facili farse romanzesche e i mostri scenici semiserii (semiversi e semiprosa e tutti demenza) non allettano se non l'ultimo volgo e dopo una vita efimera corrono a precipitarsi nell'abbisso dell'obblio; là dove il

 Mi-

Sei

CAPO III

CAPO IV

Delle scene liriche e dell' Opera buffa

La-

CAPO V

Opera Eroica

C A P O VI ultimo

Stato presente degli spettacoli teatrali 230

ASSOCIATI

Dopo la pubblicazione del Tomo IX.

Lucci (sig. Niccola) Segretario Generale nell' Intendenza dell' Aquila.
Migliorati (sig. Giovanni) Percettore in Capestrano.
Onofrii (sig. Clodoveo) Consigliere dell' Intendenza nell' Aquila.

ERRORI	CORREZIONI

Nel Tomo X P.e I

Pag. 146, lin. 17 18
Flaminio Scarpelli — Flaminio Scarselli

Nel Tomo X P.e II

Errori	Correzioni
Pag. 97, lin. 14 conceda	congeda
100, 5 Annella	Annetta
137, 14 Fragoni	Frugoni
202, 8 Lo *proferisci!*	Lo *preferisci!*

Avviso a' benevoli leggitori.

Per una delle non rare avventure tipografiche essendosi smarrito un foglio del manoscritto di questo volumetto, si è stimato collocare in una Nota che si aggiugne alla pagina 129, linea 15 ciò che esso foglio conteneva registrandone la sostanza tralle correzioni. Eccola.

(a) Sparita la grazia comica ed i sali felici del Lorenzi, si videro con rincrescimento tornar fra noi le Opere buffe nel primo decennio del corrente secolo in braccio ai mostruosi verseggiatori dozzinali. Nondimeno non mancarono talvolta di sostenere gli andati pregi delle comiche bellezze musicali i celebri maestri che tuttavia ci rimangono, Paisiello, Palma, Fioravanti, altri. Singolarmente l'autore della musica additata della *Pietra Simpatica* arricchì delle armoniche sue bellezze qualche farsa che niuna speranza per se stessa prometteva nè per dipintura di caratteri, nè per artificio di favola, nè per grazia di stile. Lo *Scavamento* recitato nel teatro de' Fiorentini l'anno 1810 si ripetè più di settanta sere sempre a teatro pieno. Nè poco contribuì all'invidiabile riuscita l'arrivo in Napoli della giovane esimia cantatrice *Margherita Chabrand*, che ha continuato più anni ad essere la delizia di questo pubblico, e lo scopo de' plausi generali per la rarità della voce e per la felicità e delicatezza dell'espressione che le presta l'intelligenza che possiede de' prodigi della melodia.